

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

**Corso di Laurea Magistrale in**

ARTI VISIVE

NUVOLO. TRE INDAGINI SULLA SERIGRAFIA

**Tesi di Laurea Magistrale in**

FORME E FUNZIONI DELL'ARTE CONTEMPORANEA

RELATORE

Prof. Roberto Pinto

PRESENTATA DA

Chiara Lorenzetti

CORRELATRICE

Prof. Lucia Corrain

SESSIONE III  
ANNO ACCADEMICO 2020/2021



Ringrazio Giada Tofanelli per avermi seguita sia nell'esperienza di tirocinio sia nel lavoro di tesi mettendo a disposizione le sue competenze;  
Paolo Ascani per la collaborazione e le fondamentali notizie biografiche e tecniche sul lavoro di suo padre; Alessandro Ascani e Grafiche VD per la stampa;  
Paola Fiorelli e la biblioteca "Giovanni Carandente" per il supporto nella ricerca bibliografica; Giuseppe Briguglio e l'Archivio Corrado Cagli per la disponibilità;  
Anna Masetti per la paziente revisione.

E poi tuttø



# Sommario

Introduzione	5
1. Prime esperienze pittoriche, “Serotipie”	8
1.1. Premesse del Gruppo Origine e della Fondazione Origine: Milano “AZ arte d’oggi” e Roma Gruppo Forma	8
1.2. Prima mostra del Gruppo Origine, scioglimento e Fondazione Origine	14
1.3. Nuvolo, la questione della serigrafia e “Arti Visive”	21
1.4. “Serotipie” e le ricerche di Lorri Fraser	27
2. La ricerca geometrica degli “Oigroig” (1967-77) e dei “Modulari” (1969-71)	35
2.1. “Oigroig”, scienza e primitivismo	35
2.2. “Modulari”, modularità e variazione	46
3. La produzione grafica degli “Aftermandelbrot” (1989-1992)	51
3.1. Le premesse teoriche	51
3.2. La tecnica	55
Apparato iconografico	59
Appendice	81
Colloquio con Paolo Ascani	83
Nuvolo, <i>La serigrafia nelle scuole</i> , 1961	87
Nuvolo, <i>Cara Berenice</i> , 21 dicembre 1969	93
Bibliografia e sitografia	97



## Introduzione

Il presente lavoro di tesi è l'esito del tirocinio svolto presso l'Associazione Archivio Nuvolo, dall'ottobre 2020 al febbraio 2021. Il lavoro di archiviazione e ricerca portato avanti dall'ente ha permesso, nel 2017, la realizzazione di una fra le più importanti mostre personali internazionali di Giorgio Ascani Nuvolo (1926-2008): "Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965"<sup>1</sup>, a cura di Germano Celant presso la Di Donna Gallery di New York, con la quale l'archivio aveva stretto una collaborazione dal 2015; in concomitanza è stato prodotto il catalogo monografico omonimo, la più completa pubblicazione recente sulle "[...] esplorazioni artistiche di Nuvolo, contestualizzate all'interno delle tendenze non figurative dei suoi contemporanei mentre si sviluppavano in Italia, Europa e Stati Uniti [...] con una documentazione storica e testi di e sull'artista, accompagnati da un'ampia selezione di illustrazioni a colori con opere di Nuvolo realizzate tra il 1952 e il 1965"<sup>2</sup>. Le venti opere esposte, insieme a lavori di Burri, Colla, Scarpitta e altri artisti di fama internazionale, risalgono al periodo iniziale di produzione e presentano cicli eterogenei, dai "Cuciti", ai "Daini", dalle "Serotipie" agli "Oigroig". Nonostante Nuvolo, durante tutta la sua carriera, affronti e metta in pratica molteplici e varie tecniche, dal collage all'assemblage, dalla pittura al cucito a macchina, lo strumento costante e che ha la più eccezionale estensione in termini di impiego e di sviluppo è il telaio serigrafico, utilizzato dal pittore, nella sua produzione artistica, con una maestria e una libertà accresciute anche e soprattutto dalla sua esperienza professionale. Dagli anni '50, infatti, inizia le prime esperienze come fotoincisoro e di riproduzione in serigrafia di opere d'arte, prima per Colla e per il periodico "Arti Visive" poi per Cagli fino ad aprire un atelier di serigrafia a Roma: Studio Nuvolo. In parallelo le assidue frequentazioni con l'entourage di artisti romani del secondo dopoguerra – Carla Accardi, i fratelli Afro e Mirko Basaldella, Alberto Burri, Corra-

---

<sup>1</sup> "Nuvolo and Post-War Materiality 1950–1965", Di Donna Gallery, New York, 27 ottobre 2017–28 gennaio 2018, a cura di Germano Celant. Cfr. <https://www.didonna.com/exhibitions/nuvolo-and-post-war-materiality-1950-1965>, consultato il 01/02/2022.

<sup>2</sup> Di Donna Gallery (a cura di), comunicato stampa della mostra "Nuvolo and Post-War Materiality 1950–1965", cit., 2017.

do Cagli, Giuseppe Capogrossi, Renato Guttuso, Edgardo Mangucci, Salvatore Meo – lo avvicinano alle vicende artistiche del periodo e ad alcune figure di riferimento come Topazia Alliata, Lawrence Alloway, Enrico Crispolti, Plinio de Martiis ed Emilio Villa fra i più noti. Il presente lavoro prende avvio dal riconoscere come, nell'intuizione dell'utilizzo del telaio serigrafico in arte, Nuvolo sia stato un precursore assoluto sia a livello nazionale sia internazionale e, allo stesso tempo, come le modalità di impiego abbiano scandito e marcato i passaggi fondamentali dell'evoluzione della sua intera produzione artistica. Solo in tempi recentissimi, ovvero gli ultimi anni, si è rilevata una manifestazione di interesse per la più recente produzione di opere del pittore, fra cui gli "Aftermandelbrot", in particolare con la donazione di quindici opere alla Pinacoteca comunale di Città di Castello nel 2015, con la mostra "Nuvolo for Kids"<sup>3</sup>, inaugurata nel gennaio 2020 e con la recentissima collettiva "Melani | Nuvolo. Tra arte e scienza"<sup>4</sup> del novembre 2021 allestita nei nuovi spazi del CaMusAC di Cassino. Proprio quest'ultima esposizione ha puntato i riflettori su un aspetto scarsamente indagato dalla critica sul lavoro di Nuvolo, ovvero il rapporto costante e strutturale nella sua produzione fra metodo scientifico ed espressione artistica, parte integrante del percorso e dell'esegesi del lavoro pittorico. Durante l'esperienza di tirocinio ho avuto modo di studiare e visionare la maggior parte dei testi critici, dagli anni '50 ai più recenti, rilevando come dalla seconda metà degli anni '60 Nuvolo si sia volontariamente ritirato dal mercato dell'arte, dal sistema delle gallerie e dalle manifestazioni espositive seppur continuando incessantemente la sua produzione pittorica. L'obiettivo del presente lavoro è analizzare e contestualizzare l'utilizzo del telaio serigrafico in alcuni cicli di opere, dei trentatré attualmente archiviati, distanti sul piano cronologico ma legati senza soluzione di continuità da una ricerca, più che estetica, metodica: "Serotipie", "Oigroig", "Modulari" – arrivando alla sua produzione grafica più recente – gli "Aftermandelbrot". Per l'utilizzo e la scelta delle fonti bibliografiche dei primi due capitoli mi sono potuta servire di numerosi testi - per la maggior parte conservati nel fondo dell'Archivio Nuvolo - di diversa natura come saggi introduttivi

---

<sup>3</sup> "Nuvolo for Kids", Pinacoteca comunale di Città di Castello, 10 gennaio-30 settembre 2020, a cura di Associazione Archivio Nuvolo.

<sup>4</sup> "Melani | Nuvolo. Tra arte e scienza", CaMusAC, Cassino, 13 novembre 2021-28 febbraio 2022, a cura di Bruno Corà. Cfr. [www.camusac.com](http://www.camusac.com), consultato il 16/02/2022.

di mostre, collettive o personali, monografie e articoli di riviste, in particolar modo “AZ arte d’oggi” (1949-1952) e “Arti Visive” (1952-1958). Per l’ultimo capitolo, che riguarda l’analisi e la descrizione della produzione grafica degli “Aftermandelbrot”, è stato necessario, per la contestualizzazione, utilizzare scritti, cataloghi e testi relativi alla computer art e ai frattali di Mandelbrot. Il singolare e inedito utilizzo delle tecnologie digitali rende questo ciclo di opere un *unicum* all’interno del percorso artistico del pittore sia per gli strumenti di cui si serve – il calcolatore, la *computer graphic*, algoritmi matematici – sia per il metodo di lavoro; fondamentale la collaborazione con il figlio Paolo, senza il quale il processo informatico non si sarebbe realizzato. Fondamentale per la ricostruzione del processo produttivo è l’intervista rilasciata da quest’ultimo; il suo contributo, puntuale e tecnico, è stato per la prima volta sistemizzato in un testo scritto e redatto con la supervisione dell’archivista Giada Tofanelli. L’Archivio Nuvolo si trova a Città di Castello, paese d’origine del pittore, ed è nato nel 2015 per volere della famiglia Ascani, con lo scopo di tutelare e valorizzare il patrimonio artistico del pittore occupandosi primariamente del censimento e della catalogazione di tutta l’opera pittorica di Nuvolo; promuove, inoltre, l’organizzazione di esposizioni, convegni, pubblicazioni ed eventi culturali dedicati all’artista, collaborando con gallerie private e istituzioni pubbliche. Il fondo archivistico, conservato presso la struttura, nel 2019 è stato dichiarato di interesse storico particolarmente importante<sup>5</sup> dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica dell’Umbria ed è costituito da documenti personali, corrispondenza, fotografie, cataloghi di mostre, monografie su artisti italiani ed esteri, riviste, documentazione varia sulle esposizioni dell’artista, progetti di grafica, di design e di allestimenti, l’intera biblioteca personale di Nuvolo<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. <https://www.archividichiarati.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl>, consultato il 01/02/2022.

<sup>6</sup> Cfr. <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=522445&RicVM=ricercasemplice&RicSez=complessi&RicFrmRicSemplice=nuvolo&RicProgetto=reg%2dumb>, consultato il 01/02/2022.

# 1. Prime esperienze pittoriche, “Serotipie”

## 1.1. Premesse del Gruppo Origine e della Fondazione Origine: Milano “AZ arte d’oggi” e Roma Gruppo Forma

I primi viaggi a Roma di Nuvolo risalgono al 1949 su chiamata di Alberto Burri, che già dal 1946 viveva nella capitale e aveva tenuto la sua prima personale alla galleria La Margherita (1947). Il primo entourage di artisti con i quali Nuvolo entra in contatto sono personalità accomunate da un inedito interesse verso l’astrattismo e una fervida ostilità verso ogni tipo di produzione naturalista e realista. Le origini di queste tendenze si possono già rintracciare nella Milano degli anni ’40 e nella figura di Mario Ballocco (1913-2008), pittore geometrico-astrattista che, attraverso la pubblicazione della rivista mensile “A-Z arte d’oggi”, fa emergere e porta alla luce le esperienze non-figurative italiane e internazionali. La pubblicazione del primo numero, nel luglio del 1949, è una dichiarazione d’intenti; nell’articolo di apertura, intitolato *Epoche*, Ballocco, in una sorta di *captatio benevolentiae*, descrive in modo sommario come l’arte altro non sia che l’espressione più autentica, dell’epoca nella quale viene eseguita e già, in toni sferzanti e sarcastici, afferma: “Possiamo ammirare, apprezzare, o anche amare le vecchie fotografie, ma se vogliamo essere sinceri soprattutto con noi stessi, non possiamo pretendere di far rivivere dei fantasmi”<sup>7</sup>. Di seguito è subito da intendersi come “le vecchie fotografie” siano tutte le ricerche che rifiutavano l’astrattismo, diretta evoluzione del Cubismo, intente a riproporre interessi e canoni sorpassati e anacronistici.

Nell’editoriale è presente una breve rassegna dei movimenti artistici dalla seconda metà del XIX secolo, non strettamente italiani, si legge come definizione “Astrattismo: (1916) – Autonomia dell’arte di fronte alla visione fisica e reale. Abolizione dell’immagine materiale per il conseguimento di un puro lirismo pittorico. Derivazione del

---

<sup>7</sup> Ballocco M., *Epoche*, cit., “AZ arte d’oggi”, a. 1, n. 1, Milano, luglio 1949, p. 1.

cubismo”<sup>8</sup>, un nuovo linguaggio “[...] che al conformismo imitativo e deformativo della realtà anteponeva la creazione d’ordine spirituale”<sup>9</sup>. Gli articoli pubblicati nella rivista non si fermavano, però, alle sole produzioni pittoriche o scultoree ma, in linea con lo spirito della città, riguardavano le principali pratiche che riuscivano a mediare tra il mondo tradizionale dell’arte e quello industriale, in particolare l’architettura e il design<sup>10</sup>. La sensibilità, però, marcatamente sperimentale e l’urgenza di intercettare nuovi impulsi e nuove estetiche di Ballocco lo muove verso il clima romano di inizio anni ’50; la circostanza che favorisce l’incontro è la mostra di Giuseppe Capogrossi (1900-1972) allestita alla galleria Il Milione di Milano, dal 15 al 25 febbraio 1950<sup>11</sup>. Nel mese precedente, gennaio, Nuvolo vive un’esperienza simile e cruciale partecipando come spettatore a una personale a Roma dello stesso pittore, prima esposizione nella quale Capogrossi presentava le ricerche più recenti, caratterizzate dal completo abbandono della figurazione a favore di un personale e particolare astrattismo basato sulla ripetizione di un’unica forma-segno. La mostra proposta da Ettore Colla, in quegli anni consulente della galleria del Secolo<sup>12</sup>, è presentata da Corrado Cagli, il quale pone l’accento sui motivi e i risvolti psicologici che hanno portato il pittore a concepire queste “tessiture cromatiche” e sulla lettura psicoanalitica junghiana che se ne può dare, a parer suo l’unica possibile. Essendo questa mostra la prima dove il pittore romano espone lavori non-figurativi Cagli motiva e illustra come questo cambio, certamente conseguenza di un trauma psichico non ben specificato, determini “la distinzione tra un ciclo sintomatico e un ciclo simbolico, atipico il primo, tipico il secondo” dove “il primo, quello che lo ha reso illustre come pittore, è frutto, a mio avviso, di repressioni che, impedendo ai suoi inizi lo sviluppo delle prime larve primordiali già da lui espresso, dettero plasma a un modo edonistico erroneamente adulto e impulso a un intendimento sensualistico della pittura”<sup>13</sup>. È invece questo

---

<sup>8</sup> Ballocco M., editoriale, cit., “AZ arte d’oggi”, a. 1, n. 1, p.1.

<sup>9</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>10</sup> Cfr. Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, Gli Ori, Pistoia, 2011, pp. 9-10.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Corrado Cagli, *Capogrossi al “Secolo”*, cit., in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, “Quaderni d’arte e letteratura”, n. 5-6, De Luca Editore, Roma, marzo 1989. Il testo originale è stato pubblica-

secondo ciclo a rivelare una libertà che prima viene intesa come “estro antipittorico” e poi come ricerca metodica dei fondamenti primordiali dell’uomo.

In alcune tele sono presenti anche segni di scrittura alfabetica ripetuti e riconoscibili, presupposto per far intendere il segno eletto<sup>14</sup> come un’evoluzione ideogrammatica e immaginaria di una scrittura che, a questo punto, è potenzialmente infinita<sup>15</sup>. Le opere esposte nella prima personale a Roma viste da Nuvolo sono in gran parte monocromatiche, i segni neri si distribuiscono sulla superficie bianca richiamando il loro carattere “antipittorico di scrittura” mentre la produzione allestita a Milano è più eterogenea, i segni sono di diverse dimensioni, si distribuiscono su più piani e le tele avevano già come titolo *Superficie*, numerate in ordine crescente per distinguerle, alludendo sia ai graffiti rupestri e alla scrittura primordiale<sup>16</sup> sia alla negazione di profondità della tela.

Di notevole interesse – in funzione del chiarire su quali premesse si edificò l’anno successivo il Gruppo Origine – è analizzare la risposta diffusa di critici quali Francesco Arcangeli che, nella rivista “Paragone”, augura “all’attivista Cagli, forse una brillante carriera di diagnostico nel campo della frenologia; e al povero Capogrossi qualche scarica di elettroshock”<sup>17</sup>. L’attacco feroce è direzionato, oltre che alla figura di Capogrossi, anche a Cagli, il quale già dall’anno precedente aveva iniziato una serie di sperimentazioni astratte con i *Disegni di quarta dimensione* e i *Motivi Cellulari*. I primi furono esposti nel maggio 1949 sempre alla galleria del Secolo e “costituiscono il traguardo delle ormai lunghe, impegnate ricerche nella pittura e nel disegno, svilup-

---

to come presentazione nel catalogo della mostra alla galleria del Secolo nel gennaio 1950.

<sup>14</sup> Giorgio De Marchis così definisce il segno di Capogrossi “Nato dalla scissione in due di una forma quadrata, acquista subito il suo aspetto definitivo, quello di una specie di ‘forchetta’ formata da un semicerchio tagliato da una corda e da due perpendicolari ad essa. È un segno che assieme al connotato ideografico o di segno di scrittura contiene anche una somma di misure spaziali: la linea curva, la linea retta, gli angoli risultanti dall’incrocio di linee perpendicolari, radiali, parallele” in De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all’avanguardia e alla neoavanguardia*, cit., Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991, p. 110.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 208-213.

<sup>16</sup> Nell’interpretazione di Edouard Jaguer, critico e poeta surrealista francese, riportata in De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all’avanguardia e alla neoavanguardia*, p. 211.

<sup>17</sup> Estratto della recensione di Francesco Arcangeli nella rivista “Paragone” riportato in De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all’avanguardia e alla neoavanguardia*, cit., p. 209.

pate anche, nel 1947 e soprattutto nel 1948. [...] Ma sono anche il risultato di uno studio non specialistico, però effettivo, sui testi e nei contatti con matematici, iniziato fin dal ritorno, alla fine della guerra, a New York, con analogie e rapporti, con certi aspetti dell'evoluzione allora in atto della pittura statunitense [...]”<sup>18</sup>. Cagli – esattamente come Capogrossi, Colla, Burri e moltissimi altri artisti – aveva alle spalle una lunga carriera e un'ampia produzione da pittore figurativo che, a differenza loro, non abbandonerà mai totalmente. Questa ambivalenza nel suo lavoro venne vista dai più giovani colleghi astrattisti come tratto che rendeva il suo lavoro anacronistico. Consagra, Dorazio e Perilli – del gruppo Forma – alla prima esposizione inaugurata dopo la fine della guerra nel novembre 1947, nello Studio d'Arte Palma di Roma, issarono davanti all'ingresso la scritta “Da Cagli a Cagli” e vicino ad alcune opere esposte degli anni '30 “Si può dar credito a questa pittura? Si poteva dar credito a questa pittura?”, come a voler sottolineare da una parte la staticità delle sue ricerche e dall'altra “l'inconciliabilità del lavoro del tempo di Cagli con quanto avveniva allora in Italia, nel caso specifico a Roma”<sup>19</sup>.

Ballocco, nel numero successivo del novembre 1949, apre la pubblicazione con *Realtà Nuova* sostenendo che “per la prima volta nella storia dell'arte si guarda alla creazione intendendola nel suo più preciso significato, e non alla traduzione, alla rappresentazione o trasfigurazione di cose già esistenti. [...] Questa completa indipendenza da ogni fattore esterno presenta nuove soluzioni. La costruzione di un quadro non essendo più soggetta come nella pittura figurativa al piano orizzontale sul quale nel mondo esteriore si appoggia per legge di gravità ogni elemento del creato, esula dalla prospettiva della terza dimensione. L'illusione della terza dimensione di Giotto si conclude con la suggestione della quarta dimensione di Picasso”<sup>20</sup>. Non si tratta, dunque, di ridurre la creazione a produzione intimista o psicologica in senso freudiano ma di realizzarla e mostrarla in una forma diversa, che non sia solo basata su sapienza esecutiva di imitazione.

---

<sup>18</sup> Caramel L., *Cagli “astratto”*, cit., in Benzi F., *Cagli*, Skira Editore, Milano, 2006, p. 49.

<sup>19</sup> Ivi, cit., p. 45.

<sup>20</sup> Ballocco M., *Realtà Nuova*, “AZ arte d'oggi”, a. 1, n. 2, Milano, 1949, p. 1.

L'accesa diatriba fra il realismo e l'astrattismo traeva origine non solo dalla morbosa ostinazione dei realisti per una rappresentazione naturalista della realtà, ormai superata<sup>21</sup>, ma anche per la loro superba convinzione che un'arte politicamente impegnata fosse necessaria in quei termini. La fase storica che l'Italia stava attraversando era profondamente connessa alle vicende politiche europee; dal 1948 la spaccatura politica nazionale era evidente con il Partito Comunista Italiano all'opposizione e la Democrazia Cristiana al governo. Tuttavia, nonostante la corrente del realismo ricalcasse un'ortodossia marxista rigida e legata al PCI, l'astrattismo non si collocava nella fazione politica opposta bensì in una posizione critica, libertaria e laica al di fuori del maggior partito politico di sinistra<sup>22</sup>. Un'aperta condanna in questo senso è scritta, a un anno di distanza, da Bruno Alfieri in occasione della XXV Biennale di Venezia; nell'articolo *Il Padiglione italiano*. Per la prima volta dalla pubblicazione di "AZ arte d'oggi" si trovano attacchi diretti ad artisti specifici, nel caso particolare Renato Guttuso, Armando Pizzinato e Giuseppe Zigaina, i quali vengono bollati come pittori "politici" e criticati ferocemente: "Renato Guttuso tocca nettamente il disastro. Si è presentato con tre tele delle quali, la più vasta, quindi la più impegnativa, rappresenta *L'occupazione delle terre*: un corteo di giovani dai lineamenti virili (nessuno è brutto) giunge sul campo da occupare e vi pianta bandiere e pali in segno di possesso. Tela chiaramente polemica; lo stile è quanto di più naturalistico si possa immaginare e ricorda [...] un po' i quadri littorini che si esponevano alle Biennali fasciste. [...] Nessun pregio artistico; colorazione forzata e stridente (si noti il turchese di una gonna) e composizioni di scarso valore disegnativo"<sup>23</sup>. Nonostante il fervore con il quale Milano nel '49 portava avanti le posizioni antirealiste è a Roma che, secondo Giorgio de Marchis, si devono cercare le radici dell'arte astratta del secondo dopoguerra: "Oltre a quelli di Vedova, è probabile che i primi quadri astratti italiani del dopoguerra siano nati nell'ambito del gruppo Forma"<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, pp. 82-184.

<sup>23</sup> Alfieri B., *Il Padiglione italiano*, "AZ arte d'oggi", a. 2, n. 8, Milano, giugno-luglio 1950, p. 2.

<sup>24</sup> De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, cit., p. 168.

Nell'autunno del 1946 infatti si formò il giovane Gruppo Forma - Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato – ufficializzato con la pubblicazione del manifesto<sup>25</sup> nel primo e unico numero della rivista “Forma”.

---

<sup>25</sup> Il manifesto integrale del gruppo Forma 1 pubblicato nel primo e unico numero della rivista “Forma 1” nell’aprile 1947: “Noi ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano INCONCILIABILI, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono mantenere una posizione rivoluzionaria e AVANGUARDISTICA e non adagiarsi nell’equivoco di un realismo spento e conformista che nelle sue più recenti esperienze in pittura e in scultura ha dimostrato quale strada limitata e angusta esso sia. 1. In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pure. 2. Riconosciamo nel formalismo l’unico mezzo per sottrarci a influenze decadenti, psico-logiche, espressionistiche. 3. Il quadro, la scultura, presentano come mezzi di espressione: il colore, il disegno, le masse plastiche, e come fine un’armonia di forme pure. 4. La forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come completamento decorativo di una parete nuda, la scultura anche come arredamento di una stanza – il fine dell’opera d’arte, è l’utilità, la bellezza armoniosa, la non pesantezza. 5. Nel nostro lavoro adoperiamo le forme della realtà oggettiva come mezzi per giungere a forme astratte oggettive, ci interessa la forma del limone, e non il limone”.

## 1.2. Prima mostra del Gruppo Origine, scioglimento e Fondazione Origine

Nuvolo entra in contatto, tramite la privilegiata conoscenza del concittadino Burri, con i principali attori di quello che, nel 1950, diventò il Gruppo Origine: Ballocco, Burri, Capogrossi e Colla. Le poetiche dei quattro partecipanti in quegli anni si realizzavano attraverso risultati formali eterogenei avendo essi esperienze di vita ed età estremamente diverse. La genesi del Gruppo, la redazione del manifesto<sup>26</sup> e i motivi dell'unione dei quattro sono da intercettare proprio nell'incontro di Ballocco con le opere di Capogrossi a Milano; il pittore, rimasto impressionato dalle forme astratte propone all'artista romano di fondare, insieme a lui, una compagine di artisti con un orientamento astrattista<sup>27</sup>. Dopo la mostra alla galleria Il Milione di Milano pubblica, nel marzo 1950, una recensione elogiativa nella quale esprime il suo apprezzamento per le nuove opere del pittore soprattutto per aver rifiutato ogni compromesso con il linguaggio astratto o figurativo contemporaneo e ogni speculazione a favore di una purezza primitiva<sup>28</sup>. È su proposta di Ballocco la scelta del nome "Origine", dettata dall'intenzione di tagliare definitivamente con il passato e riedificare l'arte dal principio; riesce così, tramite l'appoggio di Capogrossi a coinvolgere Burri, che non aveva mai incontrato personalmente ma di cui conosceva il lavoro pittorico, e Colla. La presenza più curiosa, ma anche più fruttuosa a ben vedere le sorti del Gruppo, è proprio quest'ultima; lo scultore si era infatti dedicato durante la Seconda Guerra Mondiale, a rivestire ruoli di teorico d'arte, promotore e consulente di gallerie, prima per Lo Zodiaco poi Il Secolo a Roma; l'unica spiegazione infatti della sua chiamata in causa risiede nell'atteggiamento diffidente di Burri il quale, avendo stretto un forte legame con Colla nei pochi anni trascorsi a Roma, pretende la sua presenza all'interno

---

<sup>26</sup> Per Manifesto è da intendersi il testo scritto nel catalogo della prima e unica mostra del gennaio 1951. Mario Ballocco sostiene però che un manifesto non sia mai esistito, per approfondire cfr. Sarteanesi C., *Intervista a Mario Ballocco*, in Sarteanesi C. (a cura di), *Prima di e con Burri*, Silvana, Milano, 2005, pp. 89-93.

<sup>27</sup> Cfr. Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, p. 13.

<sup>28</sup> Ballocco M., *Mostre*, "AZ arte d'oggi", a. 2, n. 6, Milano, marzo 1950, p. 3.

del collettivo. A questo proposito in un'intervista del 1988 Ballocco dichiara "Colla non lo conoscevo, ricordavo solo di averlo incontrato casualmente da Gianferrari a Milano quale rappresentante di una galleria romana. Mi fu insistentemente proposto da Capogrossi, sia per il vincolante sodalizio con Burri, sia per la sua recente attività pittorica con smalti di cui conservo ancora qualche riproduzione, sia infine per i locali che a Roma avrebbe messo a disposizione come galleria del gruppo"<sup>29</sup>.

Nonostante Colla in quel decennio fosse assente come artista in gallerie e istituzioni pubbliche abbandonata la scultura figurativa, già nel 1942, inizia a dipingere tele con smalti neri e forme geometriche essenziali, sperimentazione simile - per sinteticità - ai lavori astratti di Capogrossi, con il quale peraltro nutriva uno stretto rapporto dovuto anche alla loro vicinanza d'età, Colla, il più anziano del gruppo, era nato nel 1896 mentre Capogrossi nel 1900. Questi lavori, la maggior parte dei quali saranno a pochi anni di distanza irrimediabilmente perduti<sup>30</sup>, furono le prime opere con le quali Nuvolo entrò in contatto; proprio nello studio di Colla in via Aurora 41 il giovane tifernate lo aiuterà, dal 1950, a produrli nuovamente<sup>31</sup>. Il passaggio, alla fine degli anni '40, dalla produzione di sculture figurative a tele astratte si rivelò di fondamentale importanza; da lì, infatti, nei lavori di scultura e pittura manterrà sempre una linea marcatamente non-figurativa che si declinerà in molti modi<sup>32</sup>. Nel novembre 1950 è redatto il testo del catalogo<sup>33</sup> e viene dato l'annuncio ufficiale della fondazione del Gruppo Origine, pubblicato nel numero 9 di "AZ arte

---

<sup>29</sup> Masina L., *Intervista a Mario Ballocco del 13 ottobre 1988*, in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, "Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6, De Luca Editore, Roma, marzo 1989.

<sup>30</sup> De Marchis G., Pinto S., *Colla*, cit., Bulzoni Editore, Roma, 1972, p. 53: "I primi quadri astratti di Colla, dipinti, sembra nell'inverno 1948-1949, non esistono più, poiché l'artista, scontento dell'imperfetta esecuzione, li distrusse per rifarli nel 1950 con l'assistenza di Nuvolo [...]".

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Per un approfondimento sulla produzione scultorea non-figurativa uno dei primi testi pubblicati è la monografia Lawrence A., *Ettore Colla: Iron Sculpture*, Grafica, Roma, 1960. Il volume fu pubblicato in occasione dell'omonima mostra all'ICA di Londra, di cui Alloway era direttore, nel 1959; nei crediti fotografici è citato Nuvolo.

<sup>33</sup> Alla stesura del manifesto e alle riunioni preparatorie partecipa attivamente anche Corrado Cagli secondo dichiarazioni rilasciate da Piero Dorazio successivamente in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, "Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6 De Luca Editore, Roma, marzo 1989. Ciò che è certo è l'esclusione effettiva di Cagli che non risulta né come firmatario del manifesto né come partecipante alla prima e unica mostra organizzata dal Gruppo nel gennaio 1951 in via Aurora 41.

d'oggi" ma firmato soltanto da Mario Ballocco il quale, evidentemente, aveva interesse a presentarsi come teorico. Nello scritto non c'è alcun riferimento agli artisti partecipanti ma l'autore usa il "noi" impersonale; solo nelle pagine successive Luigi Pestalozza scrive un breve articolo intitolato *Gruppo Origine*<sup>34</sup> nel quale proclama i quattro artisti che hanno aderito con la riproduzione di un'opera. Ballocco così presenta il Gruppo:

"Nel loro corso, le diverse tendenze della nuova arte non-figurativa, mentre da un lato hanno via via precisato il proprio volto, dall'altro sono andate dimostrando spesso i pericoli di una rivoluzione manieristica e tecnicistica. Ed è appunto anche per sottrarci al rischio di un tale insabbiamento che diamo vita al "Gruppo Origine", riunendo quale punto d'incontro le comuni esperienze di alcuni artisti. Considerando che l'unico fondamento della creazione trova motivo nell'individuo indipendentemente da preoccupazioni di contenuto e di forma, il "Gruppo Origine" è estraneo a posizioni polemiche nei confronti dell'arte astratta o di quella figurativa. [...] Origine perciò come punto di partenza dal principio interiore, come bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura. [...] Origine quindi come liberazione dalle molteplici sovrastrutture, e come identificazione con la verità in noi stessi contenuta"<sup>35</sup>.

La necessità di elevarsi come superiori alla rivalità fra astrattismo e figurativismo, polemica che abbiamo evidenziato essere già stata discussa e considerata a lungo da Ballocco, è il motivo per il quale scelgono di definire la loro pittura "non-figurativa", un nome tanto più generico quanto più chiaro negli intenti: eleggersi a innovatori e distaccarsi anche dalle più recenti sperimentazioni del gruppo Forma. Proprio sull'utilizzo di questo termine è doveroso articolare una riflessione sulla quale il critico De Marchis pone l'attenzione: è da intendersi per *non figurativo* una pittura senza oggetto<sup>36</sup> ovvero che non parta da un'immagine reale per poi astrarla – scomponendola su più piani come fecero i cubisti o geometrizzandola i futuristi – ma che sia specchio di un moto interiore, di un'esperienza personale.

---

<sup>34</sup> Cfr. Pestalozza L., *Gruppo Origine*, "AZ arte d'oggi", a. 2, n. 9, Milano, 1950, p. 3.

<sup>35</sup> Ivi, Ballocco M., *Origine*, cit., p. 1.

<sup>36</sup> De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, p. 162.

Un secondo testo programmatico, non dissimile dal primo pubblicato da Ballocco, è inserito nel catalogo della mostra inaugurata il 15 gennaio 1951 nei locali di Colla<sup>37</sup> in via Aurora 41 a Roma ma, questa volta, firmato da tutti i componenti<sup>38</sup>. Le opere esposte dai quattro artisti sono tutte realizzate nel 1950: Ballocco e Capogrossi degli olii non figurativi, Burri dei catrami e Colla i suoi primi quadri astratti realizzati a smalto tempera e collage<sup>39</sup>. Altre opere, probabilmente in mostra, sono pubblicate nel n. 10 di “AZ arte d’oggi” dove viene data notizia dell’inaugurazione in prima pagina<sup>40</sup>. Nella copertina sono riportati i dettagli di quattro opere, una per ciascun artista; le intenzioni premesse nel testo introduttivo, “la rinuncia stessa ad una forma scopertamente tridimensionale, nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice ma perentoria ed incisiva nell’evocazione di nuclei grafici, linearismi ed

---

<sup>37</sup> In Masina L., *Intervista a Mario Ballocco del 13 ottobre 1988*, vengono riportati dettagli riguardo questo spazio espositivo, le dichiarazioni di Toti Scialoja sono state raccolte da Giacomo Alatri nel 1983 “Nel 1950, una volta fallita la galleria del Secolo, Colla aprì una sua galleria in via Aurora 41, che stava nello stabile di una pensione dove lui viveva come unico scapolo e l’edificio aveva solo un mezzanino e un primo piano. Lui più tardi sposò la figlia della padrona della pensione e così si trovò proprietario dello stabile che poi vendette ad una grossa società. Il palazzo era interessante poiché lì, oltre ad esserci la pensione Florida, c’era la galleria Origine e lo scantinato che questa occupava era diviso in due parti: a destra lo spazio era occupato dalla stessa galleria mentre la parte libera di sinistra Colla la diede a Burri per farne il suo studio”.

<sup>38</sup> Il testo completo del catalogo è qui riportato integrale “Tra le molteplici e spesso divergenti esperienze della pittura e scultura del nostro tempo, limitatamente al suo aspetto “non-Figurativo”, il gruppo Origine tende a distinguersi decisamente, muovendo da talune particolari esigenze di espressione. Di fronte al percorso storico dell’“astrattismo”, avvertito ormai come problema artistico risolto e concluso, sia nel suo atteggiamento di reazione nei confronti di qualunque figuratività contenutistica, sia come sviluppo secondo una direzione nel complesso sempre più orientata verso la compiacenza decorativa e insomma in senso manieristico, il gruppo Origine intende rifarsi e riproporsi il punto di partenza moralmente più valido delle esigenze “non-Figurative” dell’espressione. In altri termini, nella rinuncia stessa ad una forma scopertamente tridimensionale, nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice ma perentoria ed incisiva nell’evocazione di nuclei grafici, linearismi ed immagini pure ed elementari, gli artisti del gruppo esprimono la necessità stessa di una visione rigorosa, coerente e ricca di energia. Ma primariamente antidecorativa e in tal modo schiva da qualsiasi compiacenza e allusione ad una forma di espressione che non sia quella di un raccoglimento umile ma concreto proprio in quanto decisamente fondato sul significato spirituale del “momento di partenza” e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell’artista”.

<sup>39</sup> La descrizione delle opere è riportata in nota in Masina L., *Intervista a Mario Ballocco del 13 ottobre 1988*, p. 24.

<sup>40</sup> Di Burri viene pubblicato *Senza Titolo*, 1950 un olio su tela e non un catrame.

immagini pure”<sup>41</sup>, sembra rispettata ma questo non basta a tenere unito il Gruppo. La sera stessa emersero, infatti, varie divisioni e problemi che vennero chiariti da Mario Ballocco in seguito in un’intervista del 2005 realizzata da Chiara Sarteanesi<sup>42</sup>: il pittore sostenne, in quell’occasione, che i problemi erano iniziati già durante la preparazione della mostra ma l’inaugurazione determinò la definitiva smembratura del Gruppo in quanto Capogrossi e Colla, i quali si rimbalzavano la colpa, decisero di pubblicare sul catalogo uno scritto diverso rispetto a quello concordato per “AZ”. Sostenne poi come la sua firma fosse da considerarsi “apocrifa”, in sostanza falsificata; lo stesso valeva per Burri, non al corrente di ciò che stava accadendo. In aggiunta è da considerarsi di notevole importanza il fatto che dal Gruppo venne escluso Cagli che – molto risentito – “trattenne al telefono Capogrossi per ore pretendendo una spiegazione della sua esclusione dal gruppo”<sup>43</sup>. Il repentino inasprirsi dei rapporti interpersonali fra i quattro pittori, cinque se si considera Cagli, portò allo scioglimento del Gruppo Origine, ufficializzato con l’articolo *Origine* dell’aprile 1951 firmato da Ballocco<sup>44</sup> nel quale sostiene che il Gruppo si è sciolto e da quel momento avrebbe assunto la denominazione e le caratteristiche del Movimento sostenendo che la sede di “Origine” sarebbe rimasta legata alla direzione di “AZ”, situazione che poi non si verificò. In una lettera dattiloscritta del 1982 ad Alberto Burri scrisse “Mi resi conto di essermi cacciato in un ambiente che non era il mio. [...] Dopo la mostra le polemiche proseguirono congiungendosi a ogni sorta di proposte l’ultima delle quali fu quella di Colla di trasformare il gruppo in fondazione per avere la presidenza di un politico, fonte di benefici per tutti. Fu quando dissi basta”<sup>45</sup>. Se sulla distanza presa da Ballocco non si possono avere dubbi considerato lo scritto di “AZ” e le successive dichiarazioni rilasciate, è più controverso stabilire quale posizione avesse preso

---

<sup>41</sup> Ballocco M., Burri A., Capogrossi G., Colla E., s.t., catalogo della mostra “Origine”, s.e., galleria Origine, Roma, 1951.

<sup>42</sup> Cfr. Sarteanesi C., *Intervista a Mario Ballocco*, in Sarteanesi C. (a cura di), *Prima di e con Burri*, pp. 89-92.

<sup>43</sup> Ivi, cit., pag. 90.

<sup>44</sup> Ballocco M., *Origine*, “AZ arte d’oggi”, a. 2, n. 11, Milano, aprile 1951, p. 2.

<sup>45</sup> Ballocco M., *Lettera dattiloscritta di Mario Ballocco ad Alberto Burri, 26 marzo 1982*, cit., in Sarteanesi C. (a cura di), *Prima di e con Burri*, p. 113.

in merito Burri. Deve essere dato adito al fatto che il pittore, negli anni successivi, rinnegherà con toni decisi l'adesione al Gruppo Origine sostenendo che era stata “[...] più un sodalizio amicale che intellettuale e di non aver mai dato valore a quelle dichiarazioni”<sup>46</sup>. Tuttavia, i rapporti con Capogrossi, Colla, la Fondazione Origine e “Arti Visive” continuarono negli anni a venire nonostante nel 1952 avesse firmato il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*<sup>47</sup> di Fontana.

Lo spazio di via Aurora 41, dopo l'uscita di Ballocco, continua a proporre un programma espositivo serrato e sintomatico degli intenti di Colla, che andava assumendo sempre più il ruolo di direttore artistico all'interno della galleria, di cui era di fatto proprietario. Le due mostre successive, aprile e giugno 1951, furono dedicate a Giacomo Balla<sup>48</sup>, nel marzo 1952 vennero esposti “Adams, Blow, Paolozzo, Pasmore”, quattro astrattisti inglesi<sup>49</sup>, inizio questo di un lungo e duraturo rapporto fra Colla e Londra, e l'ultima esposizione, a chiusura del periodo di attività della galleria fu la collettiva “Omaggio a Leonardo da Vinci. Segni intorno e nella natura umana”. L'evento assume particolare valore in quanto, in occasione del quinto centenario dalla nascita di Leonardo, Colla riunì la maggior parte delle esperienze astratte nella Roma degli anni '50, che avrebbero costituito il nucleo fondamentale, almeno in prima battuta, di artiste e artisti presentati in “Arti Visive”: Accardi, Burri, Cagli, Capogrossi, Colla, Dorazio, Guerrini Lorenzo, Guerrini Mino (Giacomo), Mannucci, Matta, Mirko, Perilli, Prampolini, Sanfilippo, Savelli.

La presenza di molti artisti del gruppo Forma dimostra, in modo incontrovertibile, come in buona sostanza le poetiche partecipanti dell'esperienza Forma 1 si fossero apprestate a riunirsi sotto la guida di Colla, trovando nella sua galleria un luogo favorevole e una vetrina.

Resta, tuttavia, da chiarire le motivazioni che portarono alla mostra “Omaggio a Giacomo Balla futurista” dell'aprile 1951; la cerchia di non-figurativi fin qui riunita sotto

---

<sup>46</sup> Ivi, Sarteanesi C., *Intervista a Mario Ballocco*, cit., p. 90.

<sup>47</sup> Firmato da Ambrosini, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Donati, Dova, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milena Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello.

<sup>48</sup> “Omaggio a Balla futurista”, aprile 1951; “Tic Tac di spazio”, 7-20 giugno 1951, vengono esposte opere di Dorazio, Guerrini e Perilli ispirate a Balla.

<sup>49</sup> Esposizione organizzata grazie all'amicizia tra Sandra Blow e Alberto Burri.

la Galleria si trovava a fronteggiare in quegli anni un mercato, soprattutto italiano, primariamente legato all'arte figurativa. Nonostante le circostanze che portarono lo scultore Colla a eleggere Balla come capostipite del nuovo astrattismo non siano chiare<sup>50</sup>, è certa la scelta, poi portata avanti per tutto il periodo di attività del periodico "Arti Visive", di rifondare la pittura sotto la sua guida. La mostra arriva a Roma dopo il rifiuto da parte di galleria Bompiani a Milano di allestirla come dichiara Ballocco<sup>51</sup>; dalle scritture private tra Balla e Colla è da intendere che fra loro ci fosse un rapporto di fiducia ma allo stesso tempo che la posizione della Galleria non fosse chiara, infatti, la mostra non sarebbe dovuta apparire come commerciale<sup>52</sup>. Sono esposte, in questa occasione, le opere futuriste dell'artista datate tra il 1913 e il 1929, "opere che non erano state più esposte dopo il ritorno di Balla (nel 1930) alla pittura tradizionale"<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Dorazio sostenne a più riprese di essere stato lui a consigliare a Ettore Colla di eleggere come massimo rappresentante dell'arte astratta italiana Giacomo Balla, già conosciuto dallo scultore tramite Edgardo Mannucci. Tuttavia, Dorazio, con l'entrata di Emilio Villa nella redazione di "Arti Visive" si allontanerà dall'entourage di artisti proprio a causa dei forti dissidi con Colla. Per un approfondimento cfr. Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, pp. 214-221.

<sup>51</sup> Cfr. Masina L., *Intervista a Mario Ballocco del 13 ottobre 1988*, in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*.

<sup>52</sup> La corrispondenza è stata pubblicata parzialmente in Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, pp. 218-221 su concessione dell'archivio di Luigi Marcucci.

<sup>53</sup> De Marchis G., Pinto S., *Colla*, cit., pp. 17-18.

### 1.3. Nuvolo, la questione della serigrafia e “Arti Visive”

La produzione artistica di Nuvolo, dal 1951, prende avvio tramite lo studio e l'utilizzo degli strumenti propri di una particolare tecnica di stampa: la serigrafia. Per comprendere come l'artista sia arrivato a concepire i primi lavori alla nitrocellulosa si devono ripercorrere alcuni passaggi biografici fondamentali in grado di mettere in luce la formazione, prima di tutto sotto il profilo professionale<sup>54</sup>. Nato nel 1926 a Città di Castello – luogo d'origine anche di Alberto Burri – è secondo di sei figli: Ascanio (1924-1968), con il quale sarà molto legato sia per l'attività artistica sia per la convivenza a Roma, Giuseppe (1928-1980), con il quale si arruolerà durante la Resistenza nella Brigata d'Urto San Faustino nel 1944, Maria Teresa (1930-2008), Elvio (1932-2007) e Ada, sorella minore deceduta dopo la nascita. La città di provenienza, luogo nel quale trascorrerà tutta l'infanzia e l'adolescenza sino al trasferimento a Roma nel 1950, riveste un ruolo sostanziale nel rapporto fra Nuvolo, l'arte e la stampa. La famiglia nella quale Giorgio nasce è di origini modeste e i genitori, Vito Ascani e Speranza Lilli, sono entrambi operai nello Stabilimento Lito-Tipografico Lapi, fondato nel 1872 dall'ingegnere Scipione Lapi. Già alle porte della Prima Guerra Mondiale si contavano numerose altre tipografie – Leonardo da Vinci, Grifani-Donati e Unioni Arti Grafiche fra i più importanti – che univano al lavoro di tipografia quello di litografia e cartografia e la fabbricazione dei caratteri in lega di antimonio e piombo proveniente dall'Inghilterra<sup>55</sup>.

Pochissime sono le notizie sulla formazione di Nuvolo a Città di Castello, se non il fatto che, poco prima del 1950, iniziò a frequentare i laboratori della Scuola di Arti Grafiche di Città di Castello, diretta al tempo da Angelo Baldelli e coordinata dal fotoincisore Quieti<sup>56</sup>. Proprio in quell'anno, su proposta di Burri, si trasferì a Roma: “Prima della Seconda Guerra Mondiale io ero ferroviere; dopo il conflitto, dato che

---

<sup>54</sup> Per le notizie biografiche precedenti al 1950 cfr. Celant G., *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, Skira, Milano, 2017, pp. 30-42.

<sup>55</sup> Tacchini A., *Artigianato e industria a Città di Castello tra ottocento e novecento*, Petrucci Editore, Città di Castello, 2000, p. 49.

<sup>56</sup> Corà B. (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, p. 4.

la ferrovia era distrutta, ho lavorato come amministratore fino all'esaurimento dei materiali presenti in magazzino. Non avendo altra occupazione, accettai la proposta di Burri e andai suo ospite a Roma, in via Margutta, dal 1950 al 1952. Cominciai a lavorare come incisore fotografico per un amico di Burri, il signor Miceli, pubblicitario. Nello studio di Burri ebbi modo di Conoscere Cagli, Villa e Colla<sup>57</sup>. La conoscenza della pratica serigrafica risale allo stesso periodo; i documenti relativi a queste esperienze sono limitati e la testimonianza più completa a riguardo è la monografia *Colla*, a cura di Giorgio De Marchis e Sandra Pinto, pubblicata nel 1972, a seguito della morte dell'artista, per la quale fu chiamato a collaborare lo stesso Nuvolo. Dal 1950, dopo essersi incontrati alla galleria del Secolo in gennaio, Colla decide di prenderlo come suo assistente per riprodurre alcune opere pittoriche realizzate nella decade precedente e andate disperse. Dal 1944, infatti, "tace come scultore per molto tempo (tanto da essere dimenticato e sconosciuto come tale ai nuovi compagni di strada"<sup>58</sup> e, nonostante la datazione delle sue esperienze pittoriche iniziali sia difficile da stabilire, i quadri astratti realizzati per primi sarebbero stati prodotti fra il 1948 e il 1949, costituiti da poche e distinte figure geometriche a smalto; inizia in queste circostanze anche a comporre dei collages con forme-segni uguali, molto vicini alle ricerche di Giuseppe Capogrossi, come fossero delle "E" maiuscole che disposte ruotate di novanta gradi potessero essere lette come "M" – rispettivamente iniziali di Ettore e Maria, sua moglie. Questa capacità compositiva, già manifesta nel '49, sarebbe stata poi sviluppata nei rilievi e nelle sculture in assemblage che lo resero celebre<sup>59</sup>. Nuvolo, come suo assistente, collaborò – in prima battuta – a riprodurre gli smalti, replicati in tempera grassa su tela, e poi a stampare opere grafiche in serigrafia realizzate come collage in originale. Per le riproduzioni in tempera, si ricordano due cicli di opere astratte di Colla realizzati con l'assistenza del pittore umbro: il primo, di interesse strettamente grafico, dal 1950 al 1952 (fig. 1 e 2) e un secondo, più tardivo, che segna la fine delle sperimentazioni pittoriche di Colla, dal 1958 al 1962, i cui lavori sono da intendere come "rielaborazioni 'puriste' delle principali sculture in assemblage"<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Sarteanesi C. (a cura di), *Burri grafica. Opera completa*, cit., Petrucci, Città di Castello, 2003, p. 322.

<sup>58</sup> De Marchis G., Pinto S., *Colla*, cit., p. 16.

<sup>59</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>60</sup> Ivi, cit., p. 89.

Particolarmente rilevante è questa seconda produzione, nella quale si trova l'esatta trasposizione di sculture in forme astratte, semplificate, tutte databili 1958-1962 e corrispondenti alle sculture realizzate in precedenza – *Pigmalione* (1955), *Orfeo* (1956), *Genesi* (1955-1956), *Ciriaca* (1958-1959), *R.I.T.R.A.* (1959) e *Spirale* (1961).

Per avanzare con l'indagine del lavoro è necessaria una breve analisi, tecnica e storica, al fine di situare la procedura di stampa, nelle sue specificità e nell'impiego che ne veniva fatto a livello nazionale nel periodo in questione. I testi di riferimento principali sono due dattiloscritti autografi di Nuvolo, in forma di lettera, prodotti rispettivamente nel 1961 e nel 1969<sup>61</sup>; essi circoscrivono, in linea generale, i maggiori vantaggi consentiti da questa tecnica di stampa e ne delineano gli utilizzi principali. Partendo col descrivere le componenti utili alla sua esecuzione si può sinteticamente affermare che gli strumenti necessari siano tre: il quadro di stampa, costituito da un telaio in legno o di metallo sul quale è steso un tessuto di seta; una matrice che varia qualitativamente in base alle necessità di produzione; lo spremitore o racla che spinge l'inchiostro attraverso la trama del quadro di stampa<sup>62</sup>. Nel 1961 Nuvolo afferma: “Questo quarto sistema [la serigrafia] fino a pochi anni fa non era molto conosciuto in Italia. All'estero invece, specialmente in Inghilterra e in America, la stampa serigrafica aveva raggiunto un grande sviluppo ed era praticata sia dall'artigianato nel suo laboratorio individuale, che da grandi stabilimenti specializzati con centinaia di operai e che stampavano esclusivamente con questo sistema. [...] Negli ultimi anni anche in Italia [...] viene applicata su larga scala non solo nel settore specifico delle arti grafiche e della pubblicità, ma nei più disparati campi; dall'industria del vetro della ceramica, dei giocattoli e persino nelle fabbriche di cicli e motocicli”<sup>63</sup>. Il testo, preziosa testimonianza sullo stato attuale della serigrafia in Italia, venne originariamente scritto a seguito dell'introduzione del corso di Serigrafia presso l'Istituto Professionale di Stato per le Arti Grafiche (IPSIA) “Panfilo Castaldi” di Roma “allorché

---

<sup>61</sup> I due testi si trovano integralmente in appendice: Nuvolo, *La serigrafia nelle scuole*, 1961, in Appendice, pp. 87-92; Nuvolo, *Cara Berenice*, 1969, in Appendice, pp. 93-95.

<sup>62</sup> Per un approfondimento tecnico è stato consultato il testo Teleri Bion M., *Serigrafia: scrivere su seta*, in Mariani G. (a cura di), *Le tecniche in piano. Litografia serigrafia*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2006, pp. 18-23.

<sup>63</sup> Nuvolo, *La serigrafia nelle scuole*, cit., 1961 ripubblicato in Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, Petrucci Editore, Città di Castello, 1992, pp. 341-344.

la nuova disciplina, proposta al Ministero della Pubblica Istruzione, trovava opposizione ad essere considerata nell'organico degli insegnamenti impartiti nelle scuole dello Stato<sup>64</sup>. Nonostante l'esperienza tecnica maturata da Nuvolo nei dieci anni di pratica di stampa serigrafica, nello scritto del 1961 ribadisce come sia necessaria una formazione scolastica di operatori altamente specializzati:

“L'insegnamento della serigrafia nelle scuole [...] può rivestire in alcuni casi una importanza veramente sociale. Si esamini infatti il caso di un tecnico autodidatta impiegato in una società per la stampigliatura delle fiale. Egli avrà imparato le cognizioni necessarie al suo lavoro. Se un giorno, per qualche ragione, la ditta cessasse di lavorare, sarebbe per lui molto difficile trovare altra occupazione, poiché le società specializzate nella stampigliatura delle fiale non sono molte. Se il nostro tecnico invece conoscesse tutta la gamma delle applicazioni della serigrafia, la possibilità di sistemazione sarebbe dilatata e facilitata al massimo. Questo è il compito della scuola: creare tecnici completi, preparati e numerosi, per le esigenze sempre in aumento<sup>65</sup>.”

Il dattiloscritto è lacunoso, sia nel documento originale sia nella ripubblicazione, e a essere mancante è la penultima pagina, parte di documento dove Nuvolo affrontava, molto probabilmente, l'impiego della serigrafia in arte. Essendo, la serigrafia, una delle possibili stampe a matrice, si rintracciano fra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 un proliferare di stamperie d'arte in Italia, fra le più importanti a Roma – Grafica Romero, 2RC Stamperia d'Arte, Stamperia Bulla – a Milano Stamperia Grafica Uno e a Firenze Stamperia il Bisonte<sup>66</sup> che si occupavano simultaneamente di acqueforti, acquetinte, calcografie, litografie. Le tecniche fin qui elencate servono dunque a creare delle opere d'arte grafiche che partono da una matrice. Nonostante lui sostenga che “A partire dagli anni '40” prese “avvio anche l'attività espositiva di questa tecnica per giungere ben presto ad opere serigrafate e firmate dai più celebri nomi dell'arte d'oggi: Hayter, Picasso, Braque, Rouault ecc.” nel 1969, Jolena Baldini, che amava

---

<sup>64</sup> Ivi, cit., p. 340.

<sup>65</sup> Nuvolo, *La serigrafia nelle scuole*, cit., 1961 ripubblicato in Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, p. 343.

<sup>66</sup> Per un approfondimento Renzitti A., *Stamperie d'Arte in Italia degli anni Sessanta*, in Mariani G. (a cura di), *Le tecniche in piano. Litografia serigrafia*, pp. 148-158.

firmarsi come Berenice, chiede a Nuvolo di chiarire alcune inesattezze sulla serigrafia in arte espresse dal giornalista S. Bartolini nell'articolo *La truffa nell'arte*, pubblicato in "Il Borghese" del 7 dicembre 1969. Con questo fine, oltre a ripercorrerne le specificità tecniche afferma come nella serigrafia il trasferimento di colore "non avviene per timbraggio ma per deposito"<sup>67</sup>, infatti il telaio di seta non timbra ma serve solo a dare forma al colore<sup>68</sup>. Oltre a varie valutazioni qualitative sulla produzione di multipli d'arte, come la citata opera *I Fiori* di Corrado Cagli, conclude dicendo "Il mio, cara Berenice, vuole solo essere un discorso tecnico sulla serigrafia, per quello che riguarda il mercato dell'arte, secondo me, la firma dell'autore convalida l'opera"<sup>69</sup>.

Tornando alle prime esperienze di stampa serigrafica, poste le premesse di ordine tecnico e storico, Nuvolo le realizza sempre su commissione di Colla e Dorazio, che nel luglio 1952 fondano la rivista "Arti Visive"; nel seguito dell'elaborato si analizzerà il ruolo fondamentale che ebbe il periodico per l'affermarsi dell'astrattismo in Italia, basterà qui delineare la collaborazione professionale che si intrattenne fra Giorgio Ascani e la rivista<sup>70</sup>. La prima copertina, con una tiratura di circa 1500 copie, è la riproduzione di un collage di Colla, *Senza Titolo*<sup>71</sup>, appositamente realizzato per la rivista (fig. 3); "preparazione in collage di strisce di carta nera e rossa su fondo bianco oggi scomparsa. Motivo geometrico a fregio alla greca, fra i più eleganti e composti dell'artista: ritorna la allusione alle iniziali. Sembra derivare da uno dei primi quadri segnici di Capogrossi esposto alla mostra *Origine*"<sup>72</sup>. Fu concepita come pagina unica piegata per formare il fronte e il retro della copertina; della stessa opera ne fu poi fatta una serie serigrafica in 50 esemplari, 44 rimasti allo studio non numerati e non

---

<sup>67</sup> Nuvolo, *Cara Berenice*, cit., 21 dicembre 1969 ripubblicato in Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, p. 345.

<sup>68</sup> A differenza di tutte le tecniche di incisione e le stampe fotomeccaniche – a esclusione del rotocalco e indirettamente della fotolito – che funzionano per timbratura, cioè l'inchiostro viene impresso sul supporto.

<sup>69</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>70</sup> Nuvolo nella rivista "Arti Visive" collaborò come grafico e si occupò primariamente della stampa in serigrafia della maggior parte delle copertine e dei menabò. Nel colophon si trova sempre citato con il nome al secolo, Giorgio Ascani, e non con il nome d'arte; scelta probabilmente determinata dal voler distinguere i due ruoli, quello da grafico da quello artistico.

<sup>71</sup> Copertina, "Arti Visive", prima serie, n. 6-7, Roma, 1954.

<sup>72</sup> De Marchis G., Pinto S., *Colla*, cit., p. 60.

firmati<sup>73</sup>. A questo primo lavoro ne seguirono molti altri commissionati dalla redazione: alcune illustrazioni di opere pittoriche di Ettore Colla<sup>74</sup> (fig. 4), Grande *Fregio* di Amerigo Tot<sup>75</sup> (fig. 5) fra le più importanti<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Villa E., *Sculture di Ettore Colla*, “Arti Visive”, prima serie, n. 6-7, 1954, s.i.p.

<sup>75</sup> Copertina, “Arti Visive”, prima serie, n. 8-9, 1954, Roma.

<sup>76</sup> I contributi che Nuvolo diede alla riproduzione in serigrafia di opere per la rivista sono in corso di verifica da parte dell’Archivio. Le copertine dove è citata la sua realizzazione sono della prima serie: nn. 6-7, 8-9, 10.

#### 1.4. “Serotipie” e le ricerche di Lorri Fraser

I primi lavori archiviati, dal 1952, appartengono al ciclo delle “Serotipie”, produzione astratta realizzata tramite gli strumenti della tecnica serigrafica, in quanto processo artigianale, declinata a dispositivo libero e non finalizzato alla riproduzione di immagini preesistenti. La produzione necessita della sapiente conoscenza di Nuvolo della composizione chimica dei colori alla nitrocellulosa, di cui si serve; questo sapere gli permette di usarli contemporaneamente nel telaio e di evitare, durante la stesura, la loro mescolanza. La specificità del metodo da lui concepito risiede nel dosarne la densità e, in questo modo, creare con un’unica battuta serigrafica una composizione di cromie nitide e distinte le une dalle altre che realizzano dei veri tipi serigrafici, degli unici. La definizione teorica di questi lavori è scritta da Emilio Villa in occasione di una mostra allestita alla libreria Al Ferro di Cavallo, “Mostra di serotipie di Lorri e Nuvolo”, inaugurata il 30 ottobre 1958: “[...] e per serotipia è da intendere pittura con i mezzi della serigrafia, o silkscreen, ma condotta nei limiti dell’esemplare unico e irripetibile. [...] Questo mezzo, impiegato espressivamente dal pittore Nuvolo per primo, sembra, tra quanti possibili, sottomettere a una accresciuta vigilanza e a libertà dell’invenzione, dello scandaglio automatico e reintegrare l’agitazione dei climi indistinti”<sup>77</sup>. Emilio Villa, critico ed esegeta, aveva fatto la conoscenza di Nuvolo al rientro dal suo viaggio in Brasile, avvenuto nel 1951, su invito di Pietro Maria Bardi, marito di Lina Bo Bardi, per un lavoro di schedatura e catalogazione di opere del MASP (Museo d’Arte Moderna per la città di San Paolo) grazie al quale entrò in contatto con una serie di oggetti e opere antiche, le quali accrebbero il suo interesse per le culture primitive<sup>78</sup>. La prima collaborazione certa fra l’artista e l’intellettuale risale al 1953 quando collaborarono per la realizzazione di un progetto commissionato dal FAO<sup>79</sup>, con sede a Roma dal 1951. L’occasione fu l’“Esposizione Internaziona-

---

<sup>77</sup> Villa E., *Serotipie*, opuscolo della mostra “Mostra di serotipie di Lorri e Nuvolo” (Libreria Al Ferro di Cavallo, Roma, 30 ottobre 1958), s.e., Roma, 1958.

<sup>78</sup> Cfr. Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, pp. 44-45.

<sup>79</sup> Celant G., *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, p. 57.

le dell'Agricoltura", dal 26 luglio al 31 ottobre 1953, organizzata negli spazi dell'ex Esposizione Universale, edificio costruito durante il fascismo da Adalberto Libera e rimasto inutilizzato per molto tempo. Severini decorò l'atrio del Palazzo dei Congressi e vennero costruiti padiglioni temporanei con il coinvolgimento di architetti romani, come Cesare Ligini; Corrado Cagli eseguì per l'occasione *Il lavoro dei campi*, una parete a tempera di 200 metri quadri. Dopo questa prima esperienza il rapporto si consolidò al punto che il primo scritto critico su Nuvolo fu pubblicato da Villa nel primo numero della seconda serie di "Arti Visive", nel novembre 1954, all'interno della rubrica *Indicazioni*:

"Con un gesto tra artigianale e contemplativo, tra metaforico e proletario, con la pazienza, l'estro, la furbizia di un ragazzo di campagna, di un eroe rinascimentale, di un monaco cistercense, con la tecnica inventata ex novo, con brandelli di seta pregiatissima, con un telaio e con colori alla nitrocellulosa, Nuvolo inventa di notte un paese della mente, destinato a popolarsi di fantasmi che diventeranno quotidiani, amichevoli, popolari. [...] L'opera di questo nuovo pittore è giusto condotta lungo l'opera critica dove la forma non si distingue dall'indistinto ma vi collabora apertamente, come una esclamazione interrogativa, e dove l'intreccio, il segno, il neuma sembra svagato come l'aria e invece è calcolato come il respiro, come la necessità, dove il mostruoso atmosferico si elettrizza come dentro una apparecchiatura nervosa o anatomica, dove il simulacro fortuito finisce per diventare sconcertante come la più matematica delle articolazioni"<sup>80</sup>.

Sono riprodotte in bianco e nero, a margine del testo, due serotipie (fig. 6), *Idea culturale* (1954) e *Positivamente e non negativamente* (1954) insieme ad altre opere coeve che, arbitrariamente, Villa decide di accostare alle ricerche di Nuvolo, in ordine di comparsa: *Luce di luna* (1954) di Toti Scialoja, *Immagine Africana* (1953) di Renato Cristiano, *Vetrata* (1954) di Giuseppe Bevilacqua – unica che si distingue per il risultato formale mondriano – *Senza Fine* (1954) di Sanfilippo e *Cosmos* (1953) di Enrico Cervelli. È indicativo il fatto che Nuvolo compaia nel primo numero della seconda serie, nonostante intrattenesse uno stretto rapporto con tutta la redazione dall'inizio della sua fonda-

---

<sup>80</sup> Villa E., *Indicazioni*, "Arti Visive", seconda serie, n. 1, Roma, 1954.

zione; il fratello, Ascanio Ascani, era diventato direttore responsabile dal numero 8-9 della prima serie, prendendo il posto di Italo Pellicano e curando la sezione delle “Cronache artistiche”. Nell’editoriale, scritto a quattro mani da Ettore Colla ed Emilio Villa<sup>81</sup>, si legge come la nuova serie di pubblicazioni avrebbe perseguito l’interesse nell’individuare le opere più innovative dell’arte non-figurativa “distaccata in modo deciso da qualsiasi accento sul passato”<sup>82</sup>, ed è proprio con questo proposito che gli artisti chiamati in causa sono Vedova, Turcato e Capogrossi, in ordine di apparizione, per la pittura italiana – oltre ai già citati in precedenza – e Matta, Motherwell e Pollock per quella americana. Non è da sottovalutare l’intenso rapporto che intercorre fra le ricerche italiane del Neocubismo postbellico e, successivamente, l’Informale e gli esponenti della poetica espressionista astratta nordamericana<sup>83</sup>; lo stesso Scialoja, il quale come molti suoi colleghi era partito da un revisionismo delle avanguardie storiche e in particolare del Cubismo, in quegli anni stava compiendo ricerche astrattiste di questa matrice, prima di abbandonare, dal 1955, il pennello in favore di stracci imbevuti nel colore e, poi, trascinati sulla tela seguendo le orme dell’action painting americana. Il principio del dialogo serrato fra arte italiana e arte americana, influente dal punto di vista formale più che tecnico per Nuvolo, ancora una volta si rintraccia nella figura di Capogrossi il quale, notato da Michele Tapiè, fu invitato nel 1951 alla mostra parigina “Vehérences Confrontées”, dove furono presentate opere di De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock e Wols<sup>84</sup>. La stessa redazione di “Arti Visive” proponeva artisti vicini a queste tendenze sia americane sia europee – francesi e inglesi. In un articolo del critico Lawrence Alloway si legge: “A conspicuous post-war phenomenon has been the renewal of abstract-expressionism. In France it appears as Michel

---

<sup>81</sup> Emilio Villa entrò nella redazione di “Arti Visive” nel maggio 1953 (prima serie, n. 4-5) e il suo nome apparve accanto a quello di Ettore Colla e Piero Dorazio; quest’ultimo in quel periodo stava soggiornando negli Stati Uniti, invitato all’Harvard International Seminar, la scoperta dell’ingresso di Villa nella redazione sancì la fine della sua collaborazione. Per approfondire cfr. Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, pp. 39-41; Pirani F., *Gli anni cruciali per Dorazio*, in De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, pp. 49-56.

<sup>82</sup> Colla E., Villa E., Editoriale, cit., “Arti Visive”, seconda serie, n. 1, Roma, 1954.

<sup>83</sup> Cfr. Corà B. (a cura di), *Imaginaria. Logiche d’arte in Italia dal 1949*, Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni, Terni, 2019, p. 21.

<sup>84</sup> Cfr. Cerritelli C., De Stasio M., Pontiggia E., *Geografie oltre l’informale*, Vangelista, Milano, 1986, p. 42.

Tapiè's informalism, in America (to quote Harold Rosenberg) as act-painting [...]”<sup>85</sup>. Il fervore e l'entusiasmo generalizzato per le due correnti furono certamente le porte di accesso, per Nuvolo, a un mercato internazionale dinamico e le premesse per essere incluso in un circuito d'artisti di ampio respiro; nel 1955 si tennero le prime due personali, dal 6 al 20 maggio presso la galleria delle Carrozze a Roma e dal 13 al 22 giugno alla galleria Numero di Fiamma Vigo, a Firenze. I due testi di presentazione di Emilio Villa<sup>86</sup> e Corrado Cagli evidenziano le novità apportate nel lavoro di Nuvolo, nel suo cromatismo e nei segni impressi sulla carta o sul truciolato, in particolare Cagli scrive: “Il pittore Nuvolo, nato a Città di Castello, perviene alla pittura da una relazione di bottega col Burri e dall'incontro a Roma col Villa. Ai catrami, ai bitumi, all'additivo nero su nero, contrapponendo i sottrattivi cromatismi del telaio di seta, all'ululo lunare del Burri ha risposto con un gettito di coriandoli da giorno di festa”<sup>87</sup>. Nonostante la scelta di materiali industriali, quali i colori alla nitrocellulosa, e di una tecnica impiegata nel suo utilizzo artigianale, le opere realizzate da Nuvolo non corrispondono ai grumi di colore di Dubuffet o alle trasformazioni materiche delle *Muffe* di Burri; sono piuttosto uno studio attento e dettagliato sulla forma e sul colore, ciò che viene esaltato è la “materia cromatica”, la densità magmatica. Per questi motivi Nuvolo non “sembrava prediligere una gamma cromatica particolare, tanto [era] interessato ad osservare la risultanza delle impronte di colore fluido sulle piccole carte”<sup>88</sup>.

Le prime serotipie – come *Senza Titolo* del 1952 (fig. 7) – sono realizzate con colori opachi e una gamma cromatica limitata, vicina ai toni del rosso e del marrone; nell'anno successivo, già dal 1953, la varietà di colori diventa illimitata e, questa libertà di utilizzo e di sperimentazione, fu possibile grazie al fatto che l'artista li produceva

---

<sup>85</sup> Alloway L., *Non-figurative art in England 1953*, cit., “Arti Visive”, prima serie, n. 6-7, 1954, s.i.p.

<sup>86</sup> Il testo di presentazione riportato nell'opuscolo della mostra corrisponde al testo precedentemente pubblicato da Emilio Villa in Villa E., *Indicazioni*, “Arti Visive”, seconda serie, n. 1, Roma, 1954. Cfr. Villa E., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (galleria delle Carrozze, Roma, 6-20 maggio 1955), s.e., Roma, 1955.

<sup>87</sup> Cagli C., *Nuvolo*, cit., opuscolo della mostra (galleria Numero, Firenze, 13-22 giugno 1955), s.e., Firenze, 1955.

<sup>88</sup> Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, cit., p. 4.

autonomamente, nonostante dal 1953 la ditta Argon mise in commercio quelli industriali<sup>89</sup>. Da quell'anno il risultato estetico delle sue sperimentazioni inizia a mutare; stende gli inchiostri e le tempere “[...] su superfici di piccolo formato così da ottenere effetti di macchia e sgocciolatura simili al *dripping* di Pollock”<sup>90</sup> a differenza del quale, tuttavia, mantiene un controllo serrato sulla realizzazione finale. Prendendo in analisi alcuni lavori, dall'anno in questione alla personale di Vigo, si rileva un'evoluzione costante nella ricerca: dai primi strati di nitrocellulosa si nota “l'emergere di una esponenza spaziale, frutto di una compenetrazione tra impronte cromatiche in primo piano e i fondi”<sup>91</sup>; delle composizioni sinuose e filiformi emergono dallo sfondo con “[...] trasparenze che lasciano intravedere serie di piani e sbavature coprenti altre tracce cromatiche, conferivano a queste prime serotipie un'inedita finezza di concezione dell'immagine, che purtuttavia sembrava continuare a condividere una poetica informale”<sup>92</sup> (fig. 8 e 9).

È nel 1955 che Nuvolo fa la conoscenza di Lorraine Fraser<sup>93</sup>, scultrice australiana, naturalizzata italiana, entrata nell'entourage di artisti vicini a Topazia Alliata ed Emilio Villa. Si era formata a Melbourne e, una volta a Roma, “dopo circa dieci anni di attività come scultrice figurativa decide di dedicarsi alla pittura astratta e, per tramite di Nuvolo, alla serigrafia”<sup>94</sup> mettendo a punto una particolare forma di incisione su linoleum. Il sodalizio e l'intesa professionale ed emotiva dei due sarebbe stata poi coronata con la già citata esposizione, nel 1958, presso la libreria Al Ferro di Cavallo, presentata da Emilio Villa il quale inserì nell'opuscolo, oltre al testo di introduzione, due note biografiche su Lorri e Nuvolo sotto le quali furono incollati

---

<sup>89</sup> Iori A., *Per una serigrafia empatica. L'Attività dell'Atelier grafico di Nuvolo*, 1961 in Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, pp. 313-316.

<sup>90</sup> Celant G., *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, cit., p. 20.

<sup>91</sup> Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, cit., p. 5.

<sup>92</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>93</sup> Il nome con il quale venne conosciuta è “Lorri” e, molto spesso, si trova come cognome “Whiting”, ovvero il cognome del marito letterato Bertram Roland Whiting, anch'egli di origini australiane.

<sup>94</sup> Cfr. Barrese M., *Roma anni Cinquanta-Sessanta. Ricerche artistiche intorno a Emilio Villa e Topazia Alliata*, cit., Barrese M., Maraini D. (a cura di), *Artisti sul Tevere. Fra Emilio Villa e Topazia Alliata*, Edizioni Officine Vereia, Roma, 2018, p. 120.

ritagli di serotipie, tutti differenti e unici<sup>95</sup>. Insieme esposero nuovamente, l'anno successivo, alla mostra "Salone d'estate"<sup>96</sup>, presso la galleria San Marco, rassegna curata da Cagli e Villa rappresentativa della pittura astratta a Roma e iniziata nel 1955<sup>97</sup>. È soprattutto nella produzione di quegli anni che si nota come le risultanze formali, oltre che tecniche, diventino sempre più affini fra i due; in *Senza Titolo* (Nuvolo, 1958) (fig. 10) il colore prende le sembianze di una spatolatura, molto simile al *Senza Titolo* (Lorri, 1957-58)<sup>98</sup> (fig. 11) realizzato con acrilici a spatola su tela o a *Two untried words* (Lorri, 1964)<sup>99</sup>, non è dunque solo lo studio e la ricerca di materiali non tradizionali e di derivazione industriale a determinare le analogie fra i loro lavori ma, tuttavia, anche le realizzazioni formali vicine alle opere coeve *Segno limite* (Afro, 1957), *Irritazione* (Scialoja, 1957), tornando così a una ricerca informale scientificamente controllata tramite il sapiente utilizzo del telaio serigrafico<sup>100</sup>. Dal 1953, la tecnica di Nuvolo aveva conosciuto altre sapienti applicazioni come in *Scacco Matto* (fig. 12), prima opera del ciclo "Scacchi" (1953-1957): un collage di carte serigrafate tagliate in forme quadrate o rettangolari di piccole dimensioni, incollate su tela. I lacerti erano tutti stati realizzati precedentemente e attaccati alle pareti di via Margutta; Nuvolo decise di staccarle e dare vita a un simultaneo assemblaggio di

<sup>95</sup> Villa E., *Serotipie*, opuscolo della mostra "Mostra di serotipie di Lorri e Nuvolo".

<sup>96</sup> Le notizie relative a questa esposizione si trovano rispettivamente in Celant G., *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, p. 153 e in Huston J., *Lorri: painting-collages*, opuscolo della mostra (Grosvenor Gallery, Londra, 10 gennaio 1966) s.e., Londra, 1966.

<sup>97</sup> Villa e Cagli, dal luglio al settembre 1955, organizzarono a Roma nella galleria San Marco un primo appuntamento della rassegna "Primo salone d'estate" nella quale si proponevano di presentare i più noti e importanti pittori della capitale di quel periodo e, fra i più conosciuti e affermati, fu invitato anche Nuvolo. L'esposizione fu recensita con entusiasmo in "Arti Visive" confermando Nuvolo fra il novero dei pittori più significativi a Roma di fine anni '50. Come riportato nella recensione parteciparono in ordine di esposizione: Turcato, Franchina, Burri, Sterpini, Capogrossi, Mirko, Cagli, Ceccarelli, Tot, Fasola, Lazzari, Polidori, Samonà, Cervelli, Uncini, Donnini, Mannucci, Conte, Caraceni, Accardi, Sanfilippo, Perilli, Dorazio, Nuvolo, Buggiani, Cristiano. Per il testo integrale cfr. s.a., *Cronache*, cit., "Arti Visive", seconda serie, n. 3-4, 1955.

<sup>98</sup> Opera pubblicata in Barrese M., Maraini D. (a cura di), *Artisti sul Tevere. Fra Emilio Villa e Topazia Alliata*, Edizioni Officine Vereia, Roma, 2018, p. 67.

<sup>99</sup> Opera pubblicata in Vivaldi C., *Lorri. Collages lino-paintings*, catalogo della mostra (Studio d'arte Arco D'Alibert, Roma, 24 settembre 1964), s.e., Roma, 1964.

<sup>100</sup> Per quanto riguarda le opere di pittori e pittrici italiani che, a fine anni '50, stavano praticando un informale pittorico cfr. s.a., *Pittori e scultori d'oggi*, "Arti Visive", seconda serie, n. 8, Roma, 1958, s.i.p., in particolare Afro, Corpora, Donati, Dorazio, Santomaso, Vedova.

tutte quelle unità spazio-temporali in una sola superficie. La lezione astrattista, che già aveva sperimentato nel telaio serigrafico, stava trovando nuovi impulsi che attingevano alle teorie einsteiniane del relativismo e alle mostre a cui partecipava come spettatore – per esempio la “Mostra del museo S. R. Guggenheim” alla Fondazione Origine con capostipiti dell’astrattismo: Delaunay, Gris, Kandinsky, ma anche Albers e Hilla Rebay che si occupava di collage<sup>101</sup>. Alcuni importanti artisti italiani stavano per intraprendere la stessa strada anche in Italia, dal 1954 Mimmo Rotella iniziò la sua produzione di collage, anzi più propriamente di *décollage* urbano<sup>102</sup>; si trova a questo proposito un singolare articolo, nell’ultimo numero di “Arti Visive”, nel quale una serie di artisti raccontano la loro esperienza e il loro utilizzo del Vinavil per “il fissaggio dei colori e di tutti i materiali che essi hanno sostituito: frammenti di calcina, squame di ruggini, pomice macinata, tessuti strappati, sacchi dilaniati”<sup>103</sup>; fra gli intervistati da Ennio Peccatori<sup>104</sup>: Alberto Burri, Ettore Colla, Salvatore Scarpitta, Nuvolo, Mimmo Rotella, Edgardo Mannucci, Achille Perilli. In questa circostanza Nuvolo dichiara a proposito della resina polivinilica: “Adopero il Vinavil dal 1952 e precisamente il tipo NPC, quale colla per intelare tempere o altri lavori su carta, con risultati soddisfacentissimi. Lo uso poi per ottenere paste colorate con le quali dipingere a spatola<sup>105</sup>, dato che questo è il mio metodo”<sup>106</sup>. Il ciclo degli “Scacchi” fu la premessa per numerose opere<sup>107</sup>, nelle quali una serie di serotipie di piccole dimensioni, due o tre, sono assemblate in un supporto di cartoncino o truciolato e scandiscono ritmicamente lo spazio pittorico.

---

<sup>101</sup> La mostra fu realizzata nei mesi di gennaio-febbraio 1953 e viene ricordata come un evento di primo piano a Roma. Per la recensione integrale della mostra cfr. s.a., *Mostra del museo s. r. guggenheim alla “fondazione origine” di roma*, “Arti Visive”, prima serie, n. 4-5, Roma, 1953.

<sup>102</sup> Bonito Oliva A., *L’Arte oltre il Duemila*, in Argan G. C., *L’Arte moderna. 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 2017, p. 274.

<sup>103</sup> S.a., *Materiali d’oggi per pittori e scultori d’oggi*, cit., “Arti Visive”, seconda serie, n. 8, Roma, 1958, s.i.p.

<sup>104</sup> *Ibidem*, viene riportato che Dott. Ennio Peccatori era un tecnico in materia di resine, collanti e filmogene.

<sup>105</sup> Da intendersi il metodo di trascinamento della racla sul telaio serigrafico.

<sup>106</sup> S.a., *Materiali d’oggi per pittori e scultori d’oggi*, cit.

<sup>107</sup> Archivate sempre nel ciclo delle “Serotipie”.



## 2. La ricerca geometrica degli “Oigroig” (1967-77) e dei “Modulari” (1969-71)

### 2.1. “Oigroig”, scienza e primitivismo

Nel 1967, anno che precede l’apertura ufficiale di Studio Nuvolo<sup>108</sup>, atelier di serigrafia che poi negli anni ’80 trasferì a Città di Castello, inizia la produzione di un nuovo ciclo di lavori, che personalmente sceglie di chiamare “Oigroig”, ovvero il nome dell’artista – Giorgio - scritto specularmente<sup>109</sup>. Il titolo è quanto più appropriato considerando che, l’intento della produzione, è esattamente quello di lavorare sui concetti di simmetria, specularità e geometria enantiomorfa<sup>110</sup> e lo fa aggiornando il metodo tecnico delle “Serotipie” con una variante: al momento della battuta serigrafica il supporto, il foglio di carta di riso è piegato a metà, assorbe il deposito di colore e, aprendosi, genera un’immagine perfettamente simmetrica (fig. 13). Le ragioni che spingono il pittore ad addentrarsi in questa nuova indagine sul telaio serigrafico sono estremamente singolari: in una conversazione informale Mirko<sup>111</sup>, intrattenendo uno stretto rapporto di amicizia con Nuvolo, esprime le sue perplessità rispetto all’eccesso di casualità di cui sarebbero caratterizzate le uniche opere fino a quel momento prodotte tramite l’utilizzo del telaio serigrafico. Ciò di cui si deve tener conto è la natura del lavoro di Mirko, scultore affermato e vicino a un tipo di figurazione arcaica e primitiva, influen-

---

<sup>108</sup> Nuvolo realizzava già dagli anni ’50 multipli serigrafici in via Margutta, in particolare per Corrado Cagli, Ettore Colla e Renato Guttuso; l’atelier di serigrafia fu poi trasferito negli anni ’60 in via Lungotevere degli Artigiani, 10.

<sup>109</sup> Cfr. Ausilia Binda M, *Note sui Cicli pittorici*, in Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l’atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, p. 249.

<sup>110</sup> Un oggetto geometrico definito “enantiomorfo” ha la proprietà di essere identico alla sua immagine riflessa; un oggetto geometrico è definito invece “chirale” se è differente dalla sua immagine riflessa.

<sup>111</sup> Mirko Basaldella, fratello di Afro e conoscente di Nuvolo dalla metà degli anni ’50, per lui curerà le grafiche di diversi cataloghi e in particolare collaborarono alla realizzazione del libro sull’opera *Cancelli delle Fosse Ardeatine*, per un approfondimento cfr. Maltese C. (a cura di), *Mirko. Cancelli delle Fosse Ardeatine*, Accademia, Roma, 1968.

zata da culture precolombiane e orientali soprattutto nella prima produzione, quella degli anni '30, che nel Secondo dopoguerra giunse a una sintesi astrattista più vicina al clima romano di quegli anni. A proposito di questo confronto Corà racconta:

“L’aspetto rituale di molta scultura di Mirko ed alcune sue opere totemiche lo avevano indotto a chiedere a Nuvolo se mai fosse stato capace di ottenere dalle sue pitture qualcosa che si avvicinasse alle sue figure. Nuvolo non tarda a rispondere alla sfida e, mettendo a punto alcune prove sul telaio serigrafico con colori alla nitro, procede con le modalità delle macchie simmetriche. [...] Adoperando una carta cinese permeabile e trasparente e tenendo conto dei principi della meccanica dei fluidi che consente di agire sul loro grado di viscosità evitandone la mescolanza, egli lavora solo su metà del foglio, ottenendo così sull’altro una forma uguale ma rovesciata”<sup>112</sup>.

Nonostante l’ispirazione possa provenire dall’episodio descritto, l’interesse di Nuvolo per la geometria, soprattutto quella non euclidea, si deve rintracciare già dai lavori della decade precedente; il già citato ciclo degli “Scacchi” mostrava come fosse sua intenzione lavorare sul piano spaziale, mappare il piano pittorico attraverso sezioni quadrate o rettangolari creando una seconda texture, aggiuntiva a quella eterogenea presente nelle carte serigrafate. Nel 1963, quattro anni prima di cimentarsi nella produzione del ciclo, partecipa alla mostra “Eight Contemporary artists from Rome”<sup>113</sup>, curata da Topazia Alliata presso il Minneapolis Institute of Art, insieme a Carla Accardi, Eugene Charlton, Mario ed Egidio de Grossi, Fabio Mauri, Mohamed Melehi e Lucio Pozzi. All’interno del catalogo è presente una sua intervista, rara testimonianza diretta dell’artista, nella quale esprime una serie di considerazioni sulla ricerca dell’equilibrio che sta operando sulla tela, un equilibrio sia formale sia cromatico che, nelle sue previsioni, tenderà sempre più all’atonalità: “I am looking today for the perfect balance, the absolute equilibrium. This, logically enough, has to be the nearest possible to the atonal world of zero dimension. [...] If I had presented a painting entirely white, I would have had a figure, not a balance. I have then to put on the white canvas

---

<sup>112</sup> Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l’atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, cit., p. 14.

<sup>113</sup> “Eight Contemporary artists from Rome”, 11 settembre – 20 ottobre 1963, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

something that, if possible, is the best and the most exact. Maybe one day I will make such a painting. On that day all the painters, together with me, might stop painting. Until that day, however, I regard every work of mine as a relative equation with an unresolved incognito”<sup>114</sup>. La produzione alla quale fa riferimento non è realizzata con il telaio serigrafico ma, coerentemente con le opere esposte per l’occasione, fa parte dei cicli pittorici “Bianchi” (1957-60) e “Bianchi collage” (1958-64), una sistematica indagine sulla potenzialità della forma che emerge da uno spazio monocromo e che Emilio Villa aveva definito “una sua intimissima vocazione all’Energia Bianca”<sup>115</sup>, una ricerca secondo elementari schemi neoplastici da mettere in relazione – non in conflitto – con gli espressivi sacchi di Burri<sup>116</sup>. Simili ricerche formali erano compiute, in contemporanea, dall’artista afrodiscendente Mohamed Melehi, con il quale Nuvolo espose nel 1961 nella collettiva “Melehi, Nuvolo, Samonà” alla galleria Trastevere. Nello stesso anno, a pochi mesi di distanza, è la penna del fratello Ascanio a scrivere dei suoi ultimi lavori; nel numero 10 della rivista d’arte internazionale “Arte Oggi”<sup>117</sup> è pubblicato l’articolo *Nuvolo* con le riproduzioni di tre opere appartenenti a tre note collezioni, Peggy Guggenheim di Venezia (1957), Stendhal di New York (1957) e quella dell’amico Bertram Ronald Whiting (1956). Già in questo scritto, che precede il ciclo degli “Oigroig” di sei anni, si affermano la maggior parte dei principi da cui prenderanno avvio, le novità e qualità metodiche e tecniche delle sue sperimentazioni; il richiamo, ancora una volta, a una realtà precisa ed esatta è evidente. Le opere descritte nascono, secondo Ascanio, da un ragionare metodico e matematico sulla realtà che viene descritta in modo tanto più esatto quanto più automatico, ovvero lontano dal pensiero e dall’azione dell’artista, considerato che un approccio simile sarebbe offuscato e “astigmatico”; è a questo proposito che per l’arte di Nuvolo viene rifiutata la definizione *informale, non-figurativa* o *astratta* “perché le forme ci sono e

---

<sup>114</sup> Nuvolo, *Nuvolo*, in s.a., *Eight Contemporary artists from Rome*, cit., The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1963, s.i.p.

<sup>115</sup> Villa E., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma, 27 marzo – 10 aprile 1958), s.e., Roma, 1958.

<sup>116</sup> Cfr. Trucchi L., *Mostre Romane. Pasquarosa - Casotti - Buratti - Boglino - Scarpellini - Nuvolo - ‘Cere’ di Birolli*, “La Fiera Letteraria”, Roma, 20 aprile 1958.

<sup>117</sup> Nella redazione della rivista “Arte Oggi” era presente Ettore Colla.

ci sono le figurazioni e sono tutte vere. È solo che non son più quelle che abbiamo conosciuto facendo credito ai nostri sensi”<sup>118</sup>. Il controllo metodico dell’azione, da una parte, e il rigore logico-matematico dall’altra distanziano la sua produzione dalle sperimentazioni dell’*action painting*, da cui prende le distanze in varie occasioni<sup>119</sup>, trovando affinità con la scienza e una maestria tecnica propria della pittura tradizionale. Nello stesso contributo la sua pittura, senza riferimenti a opere specifiche, è qualificata come *sub-realista*, uno svelamento, dunque, dei meccanismi profondi che corrispondono alla forza motrice della realtà manifesta e nota: le leggi matematiche, fisiche e scientifiche che la governano.

Il primo binario da percorrere, dunque, per analizzare il ciclo pittorico e comprenderne le premesse sono le indagini sul rapporto fra arte e scienza che influenzarono il suo lavoro pittorico.

Nel 1959, in occasione della personale “Nuvolo”<sup>120</sup>, alla galleria Trastevere, il testo di presentazione viene affidato a Lawrence Alloway e Piero Caldirola, docente di fisica; quest’ultimo scritto, estratto da una precedente conferenza al Congresso Internazionale di Fisica di Palermo, è particolarmente rilevante sia nel merito sia nella scelta. Nella prima parte dell’intervento è specificato come il nemico per eccellenza della ricerca e della formulazione di nuove teorie scientifiche sia la costruzione di “idoli” ovvero convinzioni che, seppur verificate, assumendo la funzione di dogmi impediscono il loro stravolgimento e, dunque, la messa in crisi della loro validità, passaggio fondamentale per il progresso del pensiero scientifico<sup>121</sup>. La sovversione dei metodi e degli strumenti tradizionalmente riconosciuti come idonei alla pittura è il legame più evidente con l’invito di chiusura di Caldirola: “Per poter condurre a termine con successo questa opera di critica sono necessari, oltre a una chiara visione dei postulati su cui le teorie che si usano sono fondate, *immaginazione* e *spregiudicatezza*. Permettetemi pertanto di concludere questa mia conversazione con un invito... alla sprejudicatez-

---

<sup>118</sup> Ascani A., *Nuvolo*, cit., “Arte Oggi”, anno III, n. 10, Roma, 1961.

<sup>119</sup> Cfr. De Albentis E., Iori A., Nardon P., *Miniucchi – Nuvolo*, Comune di Perugia, Perugia, 1998, p. 11.

<sup>120</sup> “Nuvolo”, Galleria Trastevere, Roma, 11-22 aprile 1959.

<sup>121</sup> Cfr. Alloway L., Caldirola P., Whiting B. R., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria Trastevere, Roma, 11-22 aprile 1959), s.e., Roma, 1959.

za”<sup>122</sup>. Questa “spregiudicatezza” nel tradire le convenzioni è qui da intendere, però, in modo estremamente metodico e tecnico, approccio con il quale Nuvolo si era confrontato artisticamente, fin dagli anni ’50, attraverso l’utilizzo del telaio serigrafico, eletto come strumento scientifico di indagine e produzione. La ricaduta della scelta sull’intervento di Caldirola è da attribuirsi a Villa il quale rivestiva il ruolo di consulente della Galleria, piuttosto che ad Alloway, dopo la breve esperienza di Appia Antica<sup>123</sup>. Già nel numero 4-5 di “Arti Visive”, pubblicato nel maggio 1953, aveva espresso considerazioni analoghe. Lo scritto in questione è l’articolo *Astrattismo e scienza*, nel quale sono citati strumenti, come la camera di Wilson<sup>124</sup>, che hanno permesso la produzione di figurazioni “allucinanti e allarmanti”; la critica istantaneamente mossa è che queste fossero state emulate da certi pittori astrattisti; Villa evidenzia, dunque, come ciò non basti al fine di instaurare un reale rapporto fra le due discipline. In particolare, specifica successivamente, che queste provocazioni sono rivolte ai “pittori ‘nucleari’ o ‘atomici’, nostrani, o di qualsiasi altra parte del mondo”<sup>125</sup>. Il testo è corredato da otto fotografie estremamente suggestive: un’intersezione nucleare in camera di Wilson, un nucleo di ferro completamente disintegrato, vortici creati da una corrente d’aria a velocità supersonica su una superficie concava, osservazioni di moduli di accrescimento di cristalli, spirali complesse di accrescimento di cristallo. Parte degli artisti, citati da Villa, si riunirono sotto il *Manifesto tecnico della Pittura Nucleare*, firmato e redatto nel febbraio del 1952 da Enrico Baj e Sergio Dangelo. Anche a Roma, negli stessi anni, erano presenti artisti cosiddetti “atomici”, come gli scultori Nino Franchina ed Edgardo Mannucci<sup>126</sup>, Cagli e le sue sperimentazioni astrattiste. L’influenza fra le tendenze milanesi e quelle romane era evidente e inevitabile; nel 1951 Baj e Dangelo organizzarono la mostra “Pittura Nucleare”, presso la galleria

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, cit.

<sup>123</sup> Emilio Villa e Topazia Alliata si conobbero tramite l’amicizia comune del pittore Corrado Cagli.

<sup>124</sup> La camera di Wilson (o camera a nebbia) è uno strumento progettato da Charles Thomson Rees Wilson nel 1899 e perfezionato nel 1912; grazie ad un particolare meccanismo di espansione diabatica permette di rendere visibile la traiettoria percorsa da una particella elementare carica elettricamente; in base alla traiettoria si riesce a risalire alla natura della particella.

<sup>125</sup> Villa E., *Astrattismo e scienza*, “Arti Visive”, prima serie, n. 4-5, maggio 1953.

<sup>126</sup> Per un approfondimento cfr. Crispolti E., *Mannucci e il Novecento: l’immaginario atomico e cosmico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005.

San Fedele di Milano, dove le opere esposte erano state eseguite con la tecnica del tachisme per la “visualizzazione di forme subumane, di coacervi di materia, di dinamiche molecolari”<sup>127</sup> che segnarono, in prima battuta, l’indirizzo del Movimento. Per alcuni anni, dall’arrivo di Nuvolo a Roma fino almeno al 1953, Mannucci lo scelse come suo assistente, nonostante la sua predilezione fin da giovane età per la pittura<sup>128</sup>. Le ricerche della prima metà degli anni ’50 hanno come cifra stilistica le suggestioni “atomiche, cosmiche, rustiche e archeologiche”<sup>129</sup>; in molti scritti critici su Mannucci viene sottolineato come questa tensione plastica e visiva fosse stata determinata dalla bomba atomica sganciata su Hiroshima, circostanza storica che lo fece avvicinare allo studio intellettuale dell’energia trattenuta nella materia e alla produzione formale di “idee” e non più sculture o opere<sup>130</sup>.

Il lavoro di Cagli astrattista, già precedentemente citato, fu certamente d’ispirazione per Nuvolo, soprattutto dal punto di vista del rigore e del metodo; come afferma Crispolti “i motivi per i quali la critica italiana si sente oggi – magari anche inconsciamente – in difficoltà e disagio di fronte all’opera di Corrado Cagli sono credo, soprattutto due: *primo*, il carattere se vogliamo di freddezza, di asensibilismo, di rigorosa volontà di controllo concettuale che presiede e interamente conchiude il processo formativo di Cagli [...] *secondo* l’inesauribilità e varietà della sua facoltà immaginativa, cioè il ricambio continuo dei modi del suo processo formativo [...]”<sup>131</sup>. La freddezza e l’asensibilismo citati da Crispolti si traducono in Cagli, sin dalla fine degli anni ’40, in esplorazione scientifica dello spazio e della materia; un simile atteggiamento si rintraccia nei *Disegni di quarta dimensione* (fig. 14) nei quali si evidenzia un primo studio sul segno<sup>132</sup> e sulla rappresentazione tetradimensionale dello spazio, ovvero sull’ap-

---

<sup>127</sup> Caramel L. (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, cit., Vita e pensiero, Milano, 1994, p. 136.

<sup>128</sup> Edgardo Mannucci fu uno degli artisti che gravitarono attorno alla Fondazione Origine; curò con Piero Dorazio la mostra “Omaggio a Balla futurista” dell’aprile 1951.

<sup>129</sup> Crispolti E., *Mannucci e il Novecento: l’immaginario atomico e cosmico*, cit., p. 132.

<sup>130</sup> Crescentini M., *Incontri con Mannucci (1977 - 1980)*, in Crispolti E., *Mannucci e il Novecento: l’immaginario atomico e cosmico*, pp. 21-23.

<sup>131</sup> Crispolti E., *Difficoltà della critica per Cagli*, cit., “Platea”, Roma, 23 aprile 1969, p. 21.

<sup>132</sup> Per un approfondimento cfr. Crispolti E., *Nel segno di Cagli, e proprio sul segno*, in Benzi F., *Corrado Cagli e il suo magistero: mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola romana all’astrattismo*, Skira, Milano, 2010, pp. 247-249.

plicazione di concetti matematici al campo delle arti visive. L'esperienza che stimola queste ricerche è il contatto con due grandi matematici, Abraham Seidenberg e Oscar Zarisky; gli studi di quest'ultimo vertevano sulla proiettività sullo spazio euclideo tridimensionale mentre Seidenberg si interessò maggiormente agli spazi proiettivi a  $n$  dimensioni<sup>133</sup>. Nel descrivere questa particolare produzione Cagli stesso afferma: "Per disegni di quarta dimensione intendo quelli, tra i miei, che obbediscono allo spirito e al gusto ottico della proiettiva che il Donchian ha adoperato per rappresentare i solidi di quarta dimensione. [...] Naturalmente come il pittore adopera due dimensioni per rappresentarne una terza, il Donchian ha dovuto ricorrere alle tre dimensioni per rappresentarne una quarta"<sup>134</sup>. A proposito di queste ricerche il pittore, conscio dei limiti del supporto tradizionale e due dimensioni, si serve dell'anello di Moebius per strutturare una superficie continua articolata nello spazio e in relazione con esso; un risultato scultoreo simile per intenzione e ispirazione era stato prodotto da Ettore Colla in *Equilibrio Dinamico* (1951)<sup>135</sup>. Un secondo articolo, sempre intitolato *Astrattismo e scienza*, fu pubblicato nel numero successivo e redatto da Roberto Fasola che, più nello specifico rispetto a Villa, riassumeva sinteticamente i caratteri della "nuova arte": "Scienza e arte. Furono dapprima gli impressionisti a studiare le leggi dell'ottica. Il Liberty inavvertitamente interferì con la recente geometria non euclidea. Poi Moore, Laurens ecc. attestavano la felicità, quale sensibile apporto gustabile, della formula aerodinamica. Sarebbe peregrino ora sensibilizzare l'intuizione del reticolo cristallino quale struttura architettonica della materia, forma interna? E poi vennero gli artisti del Rinascimento a dar ragione di vita umana alle astratte regole della geometria prospettica, della sezione aurea"<sup>136</sup>.

Avvicinandoci cronologicamente alle esperienze degli "Oigroig" un artista, particolarmente vicino a Nuvolo, si interessò alla ricerca scientifica applicata alle arti vi-

---

<sup>133</sup> Cfr. Caramel L., *Cagli "astratto"*, in Benzi F., *Cagli*, Skira Editore, Milano, 2006, pp. 45-50

<sup>134</sup> Cagli C., *Proiettiva e disegno di quarta dimensione*, opuscolo della mostra (Galleria del Secolo, Roma, maggio 1949), Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1949.

<sup>135</sup> Una riproduzione della scultura fu pubblicata in Dorazio P., *Verso una sintesi delle arti plastiche*, "Arti Visive", prima serie, n. 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, s.i.p. Opera successivamente distrutta dall'autore.

<sup>136</sup> Fasola R., *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", prima serie, n. 6-7, gennaio 1954.

sive Pupino Samonà<sup>137</sup>. Nuvolo e Samonà avevano già esposto insieme numerose volte dal 1955, due delle quali in mostre curate da Alliata (Palermo, 1956; Londra, 1958). Nel 1961 parteciparono alla collettiva “Melehi, Nuvolo, Samonà” di galleria Trastevere; dalla fotografia dell’allestimento (fig. 15), accanto al bianco collage, si vede esposta una tela del pittore siciliano - artista di spicco della galleria - le cui ricerche si edificavano su una visione scientifica e spiritualistica realizzandosi in forme circolari simili ad astri, atomi e soli che venne poi definita “figurativo del cosmo”. Allievo di Giacomo Balla prese da lui ispirazione per uno studio metodico sul cosmo ed “elaborò composizioni di spazi, curve, astri, orbite, materie, abissi, rifrazioni, fonti di energie e luci, e paesaggi primordiali che spesso prefigurarono quanto si andava davvero vedendo”<sup>138</sup>. La conoscenza fra Nuvolo e Samonà si data alla prima metà degli anni ’50, avendo quest’ultimo partecipato alla mostra “Esposizione di arte attuale sul Tevere” (1955), curata da Villa e passata quasi inosservata se non per una recensione su “Semaforo” dove le opere di Samonà venivano già descritte come “danze ceto/plastiche con immagini di esplosioni atomiche”<sup>139</sup>. L’altro aspetto che caratterizza la produzione di “Oigroig” è la ricerca formale arcaico-totemica che assumono le figurazioni su carta. La maggior parte dei titoli delle opere del ciclo corrispondono a nomi propri di persona, scritti specularmente – *Allebasi* (1967), *Anilauqsap* (1969), *Oloap* (1977) - dediche ad amici e familiari vicini al pittore; in due tele soltanto si trova, esplicitamente citata, la qualifica di “totem” (figg. 16.1-17.1). Entrambe realizzate nel 1967, non erano state originariamente firmate infatti, le due autentiche realizzate simultaneamente sul retro – datate 2 luglio 1975 – hanno la funzione di testimoniare l’originalità dei manufatti (figg. 16.2-17.2). In queste circostanze Nuvolo specifica come siano da considerarsi “totem”, quali-

---

<sup>137</sup> Mario Samonà.

<sup>138</sup> Maraini T., *Anche l’arte può essere interstellare*, cit., <https://www.artapartofculture.net/2017/06/17/anche-larte-puo-essere-interstellare/>, 2017, consultato il 29/11/2021. Il breve scritto è particolarmente rilevante dal momento che Pupino Samonà era al tempo il compagno di Topazia Alliata, madre di Toni Maraini, e sulla sua opera pittorica ed espositiva esistono scarsi testi critici e testimonianze fotografiche.

<sup>139</sup> La recensione della mostra, apparsa nel maggio 1955 sulla rivista “Semaforo” è riportata in Barrese M., *Roma anni Cinquanta-Sessanta. Ricerche artistiche intorno a Emilio Villa e Topazia Alliata*, cit., p. 21.

fica che non corrisponde né al titolo né al ciclo di appartenenza. L'anno successivo, nell'aprile del 1977, per la prima volta queste opere vengono esposte presso la galleria Studio Piattelli di Roma, dopo quasi una decade di assenza dalla scena artistica, nella mostra "Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere"<sup>140</sup> che vengono così descritte: "Organismi bidimensionali di colore serigrafico che molti ormai chiamano 'Totem'. Sono anche Totem"<sup>141</sup>; è da intendersi quindi, tenendo conto delle note postume, che le forme verticali, speculari e distinte dallo sfondo si rifacciano a un immaginario primitivo già noto al pittore dagli anni '50 - e al quale Mirko era legato da alcuni decenni. In particolare - fra il 1953 e il 1958 - il suo immaginario visivo si rifà a forme arcaiche, talvolta orientali, che sembrano essere più maschere che sculture chiamate genericamente *totem* "steli astratte, enigmatiche, ieratiche"<sup>142</sup>. Se per Mirko sono "belve araldiche"<sup>143</sup> per Nuvolo "le forme che emergono dalla nuova esperienza evocano mostre, lepidotteri, facce, demoni [...]"<sup>144</sup> nonostante non ci sia un esplicito intento figurativo, coniugate alla "volontà di rifarsi ad un 'primordio' strumentale"<sup>145</sup>. Uno dei maggiori teorici del primitivismo fu, per l'appunto, il più volte citato Emilio Villa, il quale mantenne uno stretto rapporto confidenziale con Nuvolo anche conclusa l'esperienza di "Arti Visive". La concezione di "primordialismo" introdotta da Villa a metà anni '50 è argomentata e resa esplicita nel primo numero dove interviene; nell'articolo *Ciò che è primitivo*<sup>146</sup>, evidenzia come sia necessaria una riscoperta e una rivalutazione del primitivo in contrapposizione all'interpretazione ufficiale che ne veniva data, ovvero che comprendeva in questa categoria l'arte etnica, archeologica e preistorica. Le stesse istanze vennero poi approfondite nel successivo *Noi e la preistoria*: "Per fortuna i nostri antenati sono sprovvisti del sentimento del bello; quel senti-

---

<sup>140</sup> "Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere", 2-30 aprile 1977, Studio Piattelli, Roma. Il ciclo "Oigroig" venne esposto soltanto per due giorni, 6 e 7 aprile.

<sup>141</sup> S.a., *Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere*, cit., opuscolo della mostra (Galleria Piattelli, Roma, 2-30 aprile 1977), s.e., Roma, 1977, s.i.p.

<sup>142</sup> Miracco R. (a cura di), *Mirko. Tra archetipo e mitologia/archetype and mythology: 1937-1968*, cit., Gangemi, Roma, 2007, p. 12.

<sup>143</sup> *Ibidem*, definizione di Mario De Micheli in *La scultura italiana del Dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1958.

<sup>144</sup> Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, cit., p. 14.

<sup>145</sup> Crispolti E., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria Piattelli, Roma, 20 giugno 1971), s.e., Roma, 1971.

<sup>146</sup> Villa E., *Ciò che è primitivo*, "Arti Visive", prima serie, n. 4-5, Roma, maggio 1953, s.i.p.

mento che, caduto dentro certi nostri artisti, li ha condotti a fare o ricostruire i nessi e le giunture di una morfologia mimetica, o a ‘creare’ (come dicono loro) delle forme perché sono ‘belle’. Questo è infantilismo: l’infantilismo inesperto e solennemente orbo delle estetiche”<sup>147</sup>. Se la condanna per il figurativo è certa, risulta più ambiguo il giudizio sul recupero, messo in atto dai grandi maestri dell’età moderna, di gusto arcaicizzante fra 1800 e 1900, dimostrando su questo aspetto una scarsa chiarezza teorica ma, indubbiamente, riconoscendo nell’arte romana di quegli anni un’inedita energia libera da formalismi anacronistici<sup>148</sup>. I pochi contributi del critico pubblicati<sup>149</sup> spostano l’attenzione dall’analisi estetica a quella psicologico-gestuale ovvero recuperare il gesto iniziale, originale, che connetta l’uomo alla sua natura e al mondo, a suo parere approccio metodologico perfettamente incarnato da Nuvolo che “[...] dai gesti futili della realtà, della storia, del quotidiano, tentava materie non dicibili, svanite”. Colla, negli stessi anni, stava elaborando un tipo di scultura in assemblage molto vicina alle teorie di Villa; gli elementi di cui si componevano le opere erano di ferro sottoforma di residuo di varia provenienza, di materiale già formato più che di materia – reperti recenti, della civiltà industriale - i quali, sottratti al loro uso, componevano nuove figure<sup>150</sup>. L’approccio parodistico che lo scultore portò nel suo lavoro determinò una rottura con la visione ortodossa di Villa; il suo lavoro fu, infatti, definito da Alloway “mitologia come commedia” dal momento che molte opere avevano nomi altisonanti quali *Il Re*, *Mosè*, *Pigmalione*, *Agreste*, nettamente in contrasto con la natura bassa della materia utilizzata, una mitologia dismessa e profondamente legata alla vita umana<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> Villa E., *Noi e la preistoria*, cit., “Arti Visive”, seconda serie, n. 1, Roma, novembre 1954, s.i.p.

<sup>148</sup> Per un approfondimento cfr. Grana G., *Babele e il Silenzio: genio “orfico” di Emilio Villa. La negazione poetica: caos e cosmos, vertifini e metástasi della parola nell’era telematica*, Marzorati Editore, Settimo Milanese, 1991, pp. 386-398.

<sup>149</sup> In totale gli articoli pubblicati da Emilio Villa su “Arti Visive” riguardanti l’arte primitiva furono tre, i due citati in precedenza - Villa E., *Ciò che è primitivo*, “Arti Visive”, prima serie, n. 4-5, Roma, maggio 1953, s.i.p. – e Villa E., *Noi e la preistoria*, cit., “Arti Visive”, seconda serie, n. 1, Roma, novembre 1954, s.i.p. – e Villa E., *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, prima serie, n. 6-7, gennaio 1954, s.i.p.

<sup>150</sup> Cfr. De Marchis G., Pinto S., *Colla*, pp. 20-21.

<sup>151</sup> Cfr. Alloway L., *Ettore Colla: Iron Sculpture*, s.i.p.

Interessanti analogie si riscontrano con alcuni lavori scultorei di Mirko, come *Grande motivo ancestrale* (1955), una struttura in cemento decorata a mosaico nella quale specularità e verticalità diventano il centro di una poetica ancorata a un fare gestuale primitivo e mistico<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Cfr. Segato G., *Mirko. Sculture, dipinti, disegni 1935-1969*, in Segato G. (a cura di), *Mirko. Opere 1935-1969*, Vallecchi, Firenze, 2005, pp. 13-21.

## 2.2. “Modulari”, modularità e variazione

In seguito alle ricerche sul rigore geometrico e la simmetria di “Oigroig” Nuvolo, due anni dopo avvia un’altra serie di opere appartenenti al ciclo dei “Modulari”. La mostra nella quali i nuovi lavori sono presentati è la personale “Nuvolo”<sup>153</sup>, prima esposizione presso il collezionista e gallerista Bruno Piattelli, curata da Enrico Crispolti; come suggerisce la grafica dell’opuscolo (fig. 18), realizzata da Nuvolo in serigrafia, c’è interesse nel rendere pubbliche le ultime ricerche del pittore identificandole come fase finale di una lunga serie di sperimentazioni con il telaio serigrafico. Le opere presentate si configurano come moduli geometrici identici ripetuti e distinti da una diversa intensità cromatica che, il più delle volte, va da una tinta più scura a una più chiara, tendendo alla trasparenza. Crispolti così le descrive:

“Anche qui la serigrafia sfida prima la pittura che non l’ambito circoscritto della serigrafia come tecnica grafica; e tuttavia proprio questa sfida può condurre solo in quanto imponga nella pittura soluzioni attuabili soltanto attraverso l’uso, indubbiamente prestigioso nel duplice aspetto di dominio tecnico e di proposizione sperimentale, del mezzo serigrafico stesso”<sup>154</sup>.

Il pittore parte, infatti, da una scelta tecnica mai sperimentata prima nelle sue opere, ovvero la selezione di un modello di immagine predeterminato e statico che è ripetuto un numero di volte su una data superficie; alla ripetizione automatica del gesto aggiunge due variabili ovvero la trasparenza del colore, resa sempre più accentuata, e la distanza fra un modulo e l’altro che cambia ad ogni battuta e ne permette la sovrapposizione. Dal punto di vista di costruzione formale le opere si fondano su ciò che Corà definisce “ripetizioni segniche e specularità simmetriche”<sup>155</sup>, sottolineando, in quest’ultima accezione la continuità con il ciclo precedente; infatti, in questo caso “le modularità dentro l’immagine procedono o con una vettorialità univoca o doppia,

---

<sup>153</sup> “Nuvolo”, 20 -15 giugno 1971, Studio Piattelli, Roma.

<sup>154</sup> Crispolti E., *Nuvolo*, cit., s.i.p.

<sup>155</sup> Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l’atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, cit., p. 15.

o excentrica o concentrica, quando non addirittura le simmetrie non siano doppie e ribaltate su tutti e due gli assi”<sup>156</sup>. La distribuzione sulla superficie dei moduli subisce una notevole complicazione strutturale; nelle prime opere del 1969 si intercettano tutte le modalità esecutive elencate: in *Senza Titolo* (fig. 19), probabilmente una fra le prime del ciclo, la specularità, in modo analogo agli “Oigroig”, si ha fra la parte sinistra e destra dello spazio pittorico, esattamente diviso a metà; aumenta gradualmente in *Senza Titolo* (fig. 20) dove si ha una specularità sia orizzontale che verticale, associata a una variazione, anch’essa simmetrica, del grado di trasparenza del colore. Negli anni ’60, con l’avvento prima in America e Inghilterra, poi in Italia della Pop Art, numerosi artisti si stavano interfacciando con il tema della ripetizione, anche e soprattutto tramite la serigrafia, strumento di produzione artistica a livello internazionale inedito; in particolare Warhol, dal 1962, si servì di questo procedimento per produrre immagini di banconote in serie, tema che gli era stato imposto dalla gallerista Eleanor Ward, della Stable Gallery<sup>157</sup>. I primi lavori serigrafati sono i *Dollar Bills*, *210 Coca-Cola Bottles*, *Handle with Care-Glass-Thank you*, preparati con uno stampo, ovvero “immagine descritta a mano da colla o vernice [che] viene impressa su una garza, tesa da un’intelaiatura rettangolare, così che solo le parti scoperte dallo stampino passino oltre i pori della seta”<sup>158</sup>. In rapida successione, però, egli scopre un modo alternativo di realizzare, procedimento già ampiamente in uso nel settore pubblicitario, la serigrafia fototipica<sup>159</sup> che gli consente di “prendere una fotografia, ingrandirla, trasferirla in gelatina su seta e far scorrere l’inchiostro su di essa così che l’inchiostro passi attraverso la seta ma non attraverso la gelatina”<sup>160</sup>. Da un punto di vista tecnico – o tecnologico –, sia per il metodo sia per l’automaticità del gesto, si riscontrano analogie che si fanno inconsistenti nella ricerca formale e nel contenuto: se, da una parte, Warhol si appropria di immagini iconiche e *popular* o di cronaca per esorcizzare il dramma, Nuvolo rimane legato a un immaginario segnico personale,

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 14.

<sup>157</sup> Romana Orlando F., *Essere Andy Warhol*, Ali Ribelli Edizioni, Gaeta, 2020, versione digitale.

<sup>158</sup> Ivi, cit., versione digitale.

<sup>159</sup> Bonito Oliva A., *L’Arte oltre il Duemila*, in Argan G. C., *L’Arte moderna. 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 2017, p. 284.

<sup>160</sup> Romana Orlando F., *Essere Andy Warhol*, cit., versione digitale.

associabile alle scelte linguistiche di grandi pittori degli anni '50. I moduli geometrici sono, nelle opere, tutti differenti, alcuni caratterizzati da forme sinusoidali e curve, altri definiti da tratti più marcatamente retti e con uno sviluppo lineare. A differenza di "Oigroig", in questo caso le figurazioni vengono realizzate su sfondi monocromi, la carta non lavorata, viene soltanto patinata in fase finale per risultare lucida, risaltando così le modulazioni di colore e le trasparenze; sebbene le astrazioni non assecondino nessun intento figurativo o emulativo, rimanendo sul piano dell'astrazione, assumono una indipendenza dallo spazio pittorico propria degli oggetti rappresentati nei lavori della Scuola di Piazza del Popolo, in particolare Festa, Schifano e Lombardo. Come anticipato, la ripetizione segnica, è un elemento caratterizzante della pittura romana di inizio anni '50<sup>161</sup>, inaugurato da Capogrossi e i suoi "pettini" o "forchettoni", ma assunto da altri artisti, una su tutti Carla Accardi. Le ricerche più influenti per la serie dei "Modulari" sono una serie di lavori, opere uniche su tela o carta con supporto in tela e opere grafiche, che Corrado Cagli dal 1967 inizia a produrre con Nuvolo tramite l'utilizzo del mezzo serigrafico. Nel 1969, con la personale "Mutazioni modulari e le loro variazioni cromatiche", vengono per la prima volta esposte; Enrico Crispolti, autore del testo presente in catalogo<sup>162</sup>, le divide in quattro gruppi secondo "una distinzione di tipologia tematico-formale"<sup>163</sup>. In esse vi è, in parte, un recupero delle ricerche citate in precedenza, partendo anch'egli da un automatismo "come processo di orditura strutturale"<sup>164</sup>, ma, esattamente come per Nuvolo, il segno e il gesto si realizzano in una dimensione lontana dall'automatismo proprio della tradizione surrealista, che affondava le sue radici nella gestualità non rappresentativa<sup>165</sup>. Le sue ricerche si sviluppano a partire dai, già citati, *Disegni*

---

<sup>161</sup> Cfr. Dorflès G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano, 1999, pp. 36-40.

<sup>162</sup> La grafica del catalogo fu curata da Nuvolo e la copertina presenta la stessa soluzione grafica del successivo catalogo *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria Piattelli, Roma, 20 giugno 1971), s.e., Roma, 1971.

<sup>163</sup> Crispolti E., *Mutazioni modulari e variazioni cromatiche di Corrado Cagli*, Edizioni Aldina, Roma, 1969.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Cfr. Mazzacchera A., Perspectives – Corrado Cagli: Mutations, <https://brunfineart.com/viewing-room/4-perspectives-corrado-cagli-mutations-curated-by-alberto-mazzacchera/>, 2020, consultato il 13/12/2021.

*di quarta dimensione* e *Motivi Cellulari* con uno spiccato interesse per il “vegetale nel suo diverso atteggiarsi, dove spiccano soprattutto i moduli cellulari a tondini di gran lunga più usati di quelli lineari a gomito, a intreccio losangato e a curve variabili”<sup>166</sup>, realizzati a partire “dalla straordinaria cultura figurativa di Cagli, in virtù della quale il pittore può e sa calcolare e programmare il risultato già prima della realizzazione”<sup>167</sup>. In Cagli uno stesso modulo geometrico, tondino o linea, viene ripetuto sulla carta in modo identico ma, in questo caso, variato oltre che nell’orientamento anche nella dimensione fino a produrre figurazioni con strutture e tessiture complesse e organiche ma resta una questione centrale, per entrambi, ovvero la trasparenza e la monocromia (fig. 21) – a prevalenza di nero - che diventerà bicromia nelle successive opere con variazione cromatica. La questione della trasparenza viene interpretata da Di Genova come “contornata o ricavata dal contrasto tra nero del segno e bianco del foglio”, resa invece in Nuvolo dalla gradazione di intensità cromatica sempre meno marcata. Dal 1970 anche Cagli inizia a lavorare su variazioni cromatiche - non dal punto di vista di alterazioni di uno stesso colore all’interno della tela – ma repliche<sup>168</sup> serigrafiche di disegni dando “colore compatto al fondo, un colore così denso e pastoso che con il suo assorbire la luce mette ancor più in risalto tale trasparenza, facendole acquisire le più varie risonanze”<sup>169</sup>, avvalendosi della maestria tecnica del pittore tifernate (fig. 22). Automatismo, ripetizione modulare, monocromia e studio segnico sono gli aspetti centrali dei due cicli di opere coevi, esiti di articolate e minuziose ricerche: nel caso di Cagli sulle esplorazioni geometrico-matematiche di rappresentazione della natura, per Nuvolo sulla potenzialità di esattezza del telaio serigrafico, accomunate dal rifiuto per gli strumenti tradizionali propri dell’arte ma, ancor più, propri dell’astrattismo.

---

<sup>166</sup> Di Genova G., *Mutazioni e variazioni di Corrado Cagli: Libri d’Arte*, cit., “Paese Sera”, Roma, 13 febbraio 1970, s.i.p.

<sup>167</sup> *Ibidem*, cit., s.i.p.

<sup>168</sup> Sono tutti degli unici, replica si intende che il disegno era già stato precedentemente realizzato e viene trasferito su tela tramite serigrafia in copia identica tranne che per lo sfondo.

<sup>169</sup> Di Genova G., *Mutazioni e variazioni di Corrado Cagli: Libri d’Arte*, cit., s.i.p.



### 3. La produzione grafica degli “Aftermandelbrot” (1989-1992)

#### 3.1. Le premesse teoriche

Il capitolo conclusivo del presente lavoro di ricerca riguarda uno degli ultimi cicli prodotti da Nuvolo con telaio serigrafico, ovvero gli “Aftermandelbrot” (1989-1992), una serie di opere che si distingue dalle trattate in precedenza perché fa parte della produzione grafica dell’artista. La prima mostra nella quale vengono esposte è “Nuvolo. La pittura e l’atelier di grafica”, un’antologica allestita in due diverse sedi, Palazzo Vitelli, a Città di Castello – luogo di origine del pittore dove negli anni ’80 aprì il suo atelier di serigrafia – e Palazzo Penna e Rocca Paolina, a Perugia<sup>170</sup>. Al fine di inquadrare questa particolarissima produzione è necessario articolare una spiegazione sulla tecnica e sul processo messo a punto, in collaborazione con il figlio Paolo, per giungere alle opere in serigrafia realizzate all’inizio degli anni ’90. Ad oggi, sono esigui i testi critici nei quali si trovano menzionati e analizzati gli “Aftermandelbrot” e non esiste nessuna fonte scritta che riporti dettagliatamente i procedimenti informatici e serigrafici impiegati; per questo motivo il presente elaborato si avvale di un’intervista<sup>171</sup>, del gennaio 2022, al figlio come documento imprescindibile e sostanziale per la seguente trattazione. Le ricerche, in questo caso, partono da premesse di tipo matematico, disciplina non estranea a Nuvolo – come precedentemente evidenziato – ma della quale aveva una padronanza limitata e, ancora una volta, l’avvenimento che da avvio a queste riflessioni è singolare. Nel 1988 su “L’Espresso” esce un articolo di approfondimento sui frattali e sugli insiemi di Mandelbrot con, pubblicate, delle immagini di notevole impatto visivo, soprattutto per le forme complesse riprodotte e le differenti cromie impiegate. Nonostante l’obiettivo di questa trattazione non sia

---

<sup>170</sup> La città di Perugia è particolarmente significativa per Nuvolo; dalla seconda metà degli anni ’70 insegnò pittura all’Accademia di Belle Arti Piero Vannucci in qualità di docente della cattedra di Pittura, di cui fu anche direttore (1979-1984).

<sup>171</sup> Intervista integrale nell’appendice, pp. 83-86.

certamente quello di spiegare tecnicamente in cosa consistano le scoperte del matematico polacco è opportuno sottolineare come egli, ricercatore dell'IBM, nel 1979 riuscì grazie alla computer grafica<sup>172</sup>, per la prima volta, a creare il suo primo frattale (fig. 23). La caratteristica, trasversale sia a livello matematico che di conseguenza visivo, della geometria dei frattali è il “descrivere oggetti ‘autosimili’, dotati cioè di omotetia”<sup>173</sup> ovvero forme simili che differiscono soltanto per la loro dimensione ripetendosi allo stesso modo su diverse scale; le due proprietà di tali oggetti sono la *self-similarity* (autosomiglianza) e la *fractional dimension* (dimensione frazionale)<sup>174</sup>. Queste immagini geometriche sono generate da algoritmi che sono realizzati con l'uso del calcolatore, motivo per il quale la teoria di Mandelbrot si regge su principi matematici già noti prima dell'avvento del calcolatore ovvero le ricerche di Georg Cantor e, in particolare, Gaston Julia, di inizio XX secolo<sup>175</sup>. Il fascino di questa geometria, distante da quella euclidea, fu di grande interesse sia per la matematica sia per la fisica, per la descrizione di aspetti frammentari e irregolari della natura come forme botaniche, di paesaggio, o conformazioni orografiche e continentali; lo stesso Mandelbrot sosteneva: “Gli oggetti naturali hanno in comune la caratteristica di essere di forma estremamente irregolare o interrotta; per studiarli ho concepito, messo a punto e largamente utilizzato una nuova geometria della natura. La nozione che fa da filo conduttore sarà designata con uno dei due neologismi sinonimi *oggetto frattale* e *frattale* da me concepiti per le necessità di questo libro e che si richiamano all'aggettivo latino *fractus*, che significa *interrotto* o *irregolare*”<sup>176</sup>. Fondamentale per la diffusione delle teorie e dei risultati estetici raggiunti è la pubblicazione in Italia di Einaudi, nel 1987, del testo *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, redatto dallo stesso Mandelbrot

---

<sup>172</sup> Con il termine “computer grafica”, anche definita grafica digitale derivante dall'inglese *computer graphics*, si intendono le numerose discipline informatiche che hanno per oggetto la creazione e la manipolazione di immagini e filmati, per mezzo del computer.

<sup>173</sup> Lagonigro P., *Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico*, cit., “Venezia Arti”, serie 2, vol. 29, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2020, p. 147.

<sup>174</sup> Cfr. Osserman R., *I frattali, frontiere del caos*, in Calvesi M., Emmer M., *I frattali. La geometria dell'irregolare*, p. 71.

<sup>175</sup> Ivi, p. 77.

<sup>176</sup> Mandelbrot B. B., Pignoni R. (a cura di), *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, cit., Fabbri, Milano, 2009, p.7.

preceduto, di pochi mesi, da *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*<sup>177</sup> dei matematici Heinz-Otto Peitgen e Peter H. Richter. È interessante sottolineare come, nell'ultimo scritto citato, sia presente il contributo di Herbert W. Franke, artista, teorico e studioso di computer art, il quale, nella circostanza citata, sosteneva come l'introduzione di media elettronici sarebbe stata la svolta più significativa nella storia dell'arte, utilizzata, però, come mezzo di produzione e non di riproduzione<sup>178</sup>. A conferma dell'interesse suscitato anche in ambito umanistico, e non soltanto scientifico, nel 1988 fu curata da Maurizio Calvesi e Michele Emmer la mostra "I frattali: la geometria dell'irregolare"<sup>179</sup> nella quale, oltre l'esposizione di opere ispirate a queste nuove conformazioni visive prodotte esclusivamente tramite calcolatori, hanno anche tentato, in una prospettiva pionieristica almeno in ambito italiano, di fare il punto sulla questione strettamente scientifica con interventi specifici e tecnici che fungano da premessa al percorso espositivo e alla selezione di opere in mostra<sup>180</sup>. Sia Calvesi sia Emmer, con i loro interventi, citano esperienze e artisti, all'interno della storia dell'arte – contemporanea e moderna – dove il legame e la contaminazione arte-scienza ha avuto un ruolo fondamentale, sempre per poi concludersi con la computer art, evidentemente la tecnologia più avanzata e potente di cui gli artisti potevano disporre. A Calvesi, in particolare, queste considerazioni non erano nuove; nel 1986 aveva diretto la XLII Biennale di Venezia intitolata "Arte e Scienza". Come di consueto l'esposizione era articolata in varie sezioni, in quell'edizione tutte dedicate al binomio arte e scienza, l'alchimia, la biologia, il colore, lo spazio e l'informatica; per la mostra "Arte e Informatica" fu messa in scena "la computer art all'interno di un open space interattivo, attrezzato con telecamere, altoparlanti, proiettori, stampanti,

---

<sup>177</sup> Peitgen H. O., Richter P. H., *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987.

<sup>178</sup> Per il testo completo si rimanda a Peitgen H. O., Richter P. H., *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*, ripubblicato in Calvesi M., *Creazione e computer*, in Calvesi M., Emmer M., *I frattali. La geometria dell'irregolare*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1988, p. 107.

<sup>179</sup> "I frattali: la geometria dell'irregolare", Palazzo Braschi, Roma, 16 maggio-5 giugno 1988, a cura di Maurizio Calvesi e Michele Emmer.

<sup>180</sup> Cfr. Baldoni F., Fratini G., Gatti G., Montani R., *L'insieme delle meraviglie*, in Calvesi M., Emmer M., *I frattali. La geometria dell'irregolare*, pp. 85-98.

computer e schermi di varie dimensioni”<sup>181</sup>. Proprio perché l’utilizzo del computer e della grafica digitale era, in quegli anni, un aspetto del tutto inedito Calvesi intercetta quelle che, secondo lui erano stati i movimenti e le esperienze pregresse; per questo motivo una sezione della mostra del 1988 ospitava “una breve ma significativa rassegna di arte cinetica italiana degli anni Sessanta [...] come una sorta di ‘precorrimento’ della computer art, con cui l’arte cinetica ha in comune in primo luogo la ricerca di un movimento non suggerito, ma effettivo, reale attribuito dell’immagine; e ancora, sul versante metodologico, una forte componente progettuale”<sup>182</sup>.

Ad analoghe considerazioni era arrivato l’anno precedente Renato Barilli, il quale sosteneva che la *computer graphic* godesse “del bene inestimabile del movimento, ponendo la più valida candidatura a essere considerata come la più autentica arte cinetica del nostro tempo”<sup>183</sup>, questo grazie a programmi così sofisticati da adattarsi alla volontà dell’artista restituendo anche gli atti nella loro successione temporale reale.

---

<sup>181</sup> Lagonigro P., *Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico*, cit., p. 145.

<sup>182</sup> Calvesi M., Emmer M., *I frattali. La geometria dell’irregolare*, cit., p. 8.

<sup>183</sup> Barilli R. (a cura di), *Arte e Computer*, cit., Electa, Milano, 1987, p. 12.

## 3.2. La tecnica

La produzione del ciclo “Aftermandelbrot” di Nuvolo, si colloca in stretto rapporto con le ricerche citate sia per metodo produttivo, sia per coincidenza temporale, iniziando le sue ricerche nella seconda metà gli anni '80, precisamente nel 1988. Il processo di realizzazione, però, non si limita alla creazione di immagini “sintetiche”<sup>184</sup>, ovvero digitali e create autonomamente da un algoritmo, ma si completa con la stampa serigrafica - in tiratura limitata o in esemplari unici. Come già citato, l'episodio che da avvio a questo ciclo di opere è un incontro fortuito e casuale con un articolo, pubblicato su “L'Espresso”, che presentava i risultati grafici degli insiemi di Mandelbrot che suscitavano nel pittore un interesse estetico ma anche segnico. Le figurazioni della geometria frattale, estremamente complesse e intricate, basate sull'iterazione di una sola immagine dentro e fuori sé stessa, gli suggerirono, dal punto di vista formale, un'affinità con alcuni suoi lavori precedenti, in particolare il ciclo degli “Oigroig”. Le complesse simmetrie raggiunte si caratterizzano per “la quantità di colori, il loro capillare libero andamento, la complessità caleidoscopica dei tracciati e delle zone cromatiche, il tessuto organico delle forme [e il loro] forte potere evocativo [...]”<sup>185</sup>, aspetti individuabili nei frattali, gli uni analogici, i secondi tecnologici. Prima di giungere al ciclo in questione, va sottolineato come nella decade precedente Nuvolo avesse già rielaborato quest'ultima produzione tramite l'utilizzo di una serie di tecnologie; con il videotape<sup>186</sup> realizzò una serie di riprese audio-visive musicate di alcuni “Oigroig” che “come in una visione speleologica dentro il magma delle libere associazioni di vortici di colore, una telecamera ha sondato ripetutamente lungo assi verticali e trasversali”<sup>187</sup>. I video avrebbero costituito la matrice di numerose opere grafiche dal titolo “Videogrammi” (1976)<sup>188</sup>, ovvero fermo-immagine delle

---

<sup>184</sup> Definizione di Maurizio Calvesi cfr. Calvesi M., Emmer M., *I frattali. La geometria dell'irregolare*, p. 7.

<sup>185</sup> Corà B., *Nuvolo. Lo spazio pittorico tra ordine e caos*, Petrucci, Città di Castello, 2005, p. 17.

<sup>186</sup> Videoregistrazione.

<sup>187</sup> S.a., *Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere*, cit., s.i.p.

<sup>188</sup> Corà B., *Nuvolo. Lo spazio pittorico tra ordine e caos*, cit., p. 17.

opere precedenti fotografate su monitor e stampate in serigrafia (fig. 24). I cicli citati sono le premesse teoriche e tecniche per le figurazioni frattali; il processo di produzione delle opere, infatti, si compone di “due procedimenti estremamente differenti l’uno dall’altro, consequenziali e dipendenti, senza il primo non potrebbe esserci il secondo”<sup>189</sup>: il primo tecnologico e il secondo analogico. L’ottimizzazione della parte informatica e matematica è la fase nella quale Nuvolo collabora in un ritmo serrato con il figlio Paolo, informatico di professione, il quale inizia a lavorare sugli insiemi di Mandelbrot tramite un programma fornito su floppy disk da “L’Espresso”: Fractint. Il software, nato inizialmente con il nome di FRACT386 nel settembre 1988, serviva per la generazione e il rendering di frattali per il personal computer; l’utilizzo, però, era molto limitato non essendo possibile modificare in alcun modo gli algoritmi e, di conseguenza, le immagini ottenute. Il passaggio obbligato, per raggiungere risultati quanto più simili agli “Oigroig”, era riuscire a modificare delle variabili dell’algoritmo che dessero come prodotto non un’immagine ricorsiva, ovvero che si ripeteva identica a sé stessa variando solo nelle dimensioni, ma figurazioni complesse e basate sul principio della simmetria, dunque “evitare i modelli stessi di Mandelbrot”<sup>190</sup>. È già nei “Modulari” che Nuvolo aveva esplorato ed esteso le sue ricerche attraverso il principio della ripetizione con delle variazioni, invece che dimensionali, cromatiche. Questa prima fase di lavoro impiegò molti mesi di attività seguita dalla stampa serigrafica di alcune prime tavole contrassegnate come “immagini frattali”<sup>191</sup>. Nonostante le difficoltà matematico-informatiche superate, il secondo procedimento, ovvero trasferire l’immagine su matrice con pellicola fotografica, presentava notevoli ostacoli; come nei “Videogrammi” Nuvolo e il figlio Paolo partirono dalla fotografia del monitor la quale, una volta ingrandita, avrebbe costituito la matrice del telaio serigrafico determinando “delle aberrazioni, vista la forma curva degli schermi”<sup>192</sup>, corrette con banco ottico e con accortezze durante la stampa; nelle prime opere (fig. 25) sono ancora visibili le righe che apparivano sul monitor del personal computer, distorsione che

---

<sup>189</sup> Lorenzetti C. (a cura di), *Colloquio con Paolo Ascani*, cit., in Appendice, p. 85.

<sup>190</sup> Corà B., *Nuvolo. Lo spazio pittorico tra ordine e caos*, cit., p. 19.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Lorenzetti C. (a cura di), *Colloquio con Paolo Ascani*, cit., p. 85.

verrà poi eliminata con l'affinarsi della tecnica. Oltre alla simmetria centrale Nuvolo esplora altri tipi di specularità, e anche asimmetrie (fig. 26), tornando anche sul principio di ripetizione dei “Modulari” (fig. 27) a dimostrazione del fatto che in ogni caso un legge naturale e matematica era l'origine dell'immagine solo in apparenza caotica e casuale; se con i mezzi analogici degli “Oigroig” o dei “Modulari”, ovvero la permeabilità della carta riso, la sovrapposizione delle due metà del supporto e la densità cromatica, aveva dato prova della possibile manipolazione del telaio serigrafico e della sua oggettività, “gli “Aftermandelbrot” sono il passaggio successivo, “il calcolatore infatti è l'estremizzazione di un procedimento esatto e scientifico”<sup>193</sup>. L'intero ciclo fu poi presentato in una seconda mostra alcuni anni dopo, “Nuvolo. Aftermandelbrot”, nel 1998 allestita a Città di Castello alla Galleria delle Arti, unica esposizione dedicata interamente a quest'ultima selezione di opere (fig. 28); Rita Olivieri, nel testo di presentazione, descrive così il procedimento: “Attraverso lo sconvolgimento della primaria unità mandelbrottiana, l'algoritmo, elemento fondamentale nella definizione della natura ‘caotica’, ricorsiva e con forma sempre uguale all'interno di sé stessa, si arriva ad approdi insperati. Il sistema matematico di Mandelbrot, brillante definizione dell'indefinibile euclideo, è il punto di partenza per Nuvolo di un viaggio che non ha come scopo la risoluzione di problemi connessi alla spiegazione frattale, bensì il conseguimento di una meta esclusivamente estetica, frontiera affascinante di un nuovo linguaggio artistico”<sup>194</sup>. Tuttavia, se si deve riconoscere che non è il problema matematico in sé a interessarlo, è l'approccio scientifico-matematico che gli permette di combinare la ricerca estetica alla ricerca metodica sull'origine, e il proseguimento, delle sue opere, ovvero un sistema di ordinamento naturale e predeterminato e dunque oggettivo.

La coerenza, sotto questo punto di vista, è dimostrata anche dall'uso del telaio serigrafico che muta, in base alle esigenze e all'esperienza maturata, dimostrandosi, però, sempre in grado di seguire da una parte le intenzioni e dall'altra le più aggiornate tec-

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, cit., p. 86

<sup>194</sup> Olivieri R., *Nuvolo. Aftermandelbrot*, cit., opuscolo della mostra (Galleria delle Arti, Città di Castello, 19 dicembre 1998-19 gennaio 1999), s.e., Città di Castello, 1998, s.i.p.

nologie. Dunque, per questo motivo si potrebbe parlare, in Nuvolo, di un “non-figurativo analogico” e un “non-figurativo tecnologico”, sul piano della generazione dell’immagine anche se, sul piano produttivo e di realizzazione, lo strumento artigianale a cui il pittore resta fedele è lo stesso dagli anni ’50 fino agli anni ’90 del secolo scorso. L’aspetto rilevante, dal punto di vista teorico, è la ricerca scientifica e rigorosa che Nuvolo compie partendo dagli “Oigroig” e dimostrando come un risultato formale, apparentemente casuale e caotico, fosse soggetto a delle leggi esatte e che, come quelle opere, lo fossero tutte le altre, anche dunque le “Serotipie” prodotte dagli anni ’50. L’utilizzo del calcolatore per produrre immagini generate da algoritmi è il traguardo ultimo e la dimostrazione che l’immagine è sempre determinata oggettivamente da leggi naturali e matematiche, nella maggior parte dei casi non rese manifeste. La risoluzione, dunque, del “[...] noto dilemma di *caos-ordine*, già presente dagli anni ’50, ovvero la dimostrazione che il caos non esiste ma tutto si realizza secondo un ordine meccanicamente predeterminato”<sup>195</sup>. Le ricerche di metodo attraversano alcuni passaggi chiave che si articolano, prima, su esperienze vicine all’Informale – nelle “Serotipie” – poi su indagini basate sulla geometria euclidea – la simmetria negli “Oigroig” e la ripetitività nei “Modulari” – fino a giungere a un metodo di lavoro opposto, cioè predeterminare una forma così oggettiva da non essere prodotta dall’artista ma generata da un calcolatore e realizzarla su carta con lo stesso strumento, ovvero il telaio serigrafico.

---

<sup>195</sup> Lorenzetti C. (a cura di), *Colloquio con Paolo Ascani*, cit., p. 86.

# Apparato iconografico



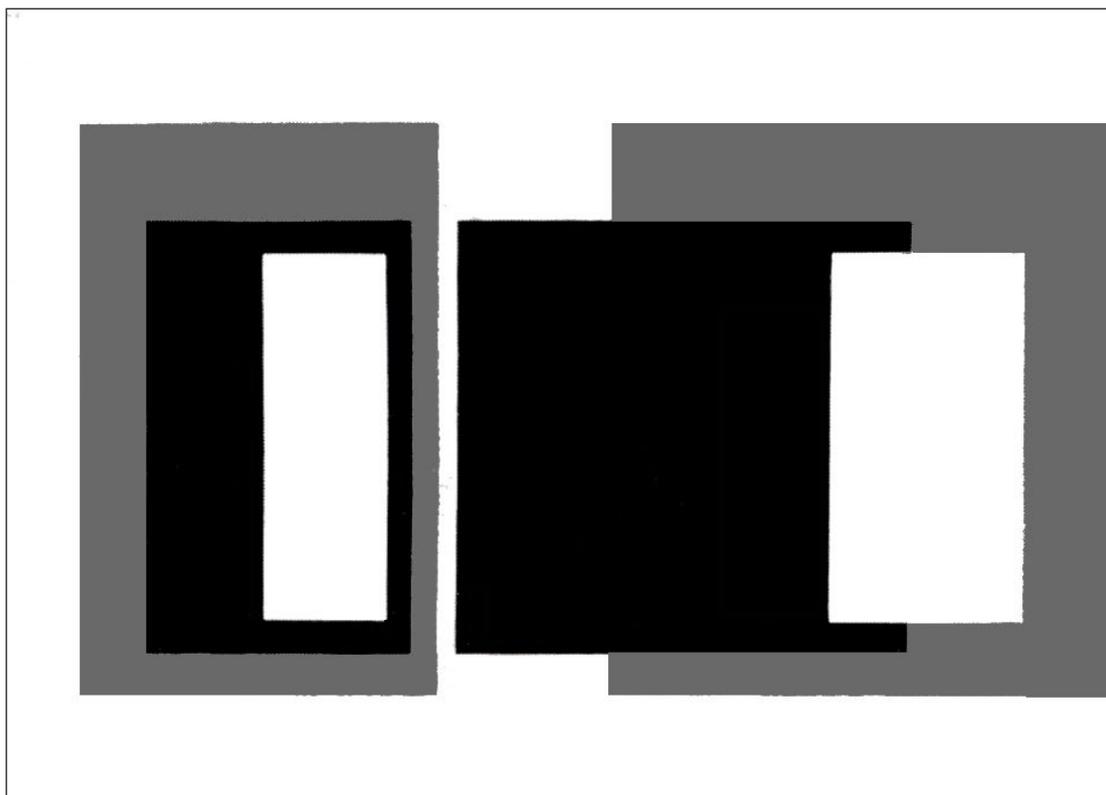


Fig. 1: Ettore Colla, *Senza Titolo*, pittura a tempera grassa su tela, 50 x 70 cm, 1950. Replica dell'originale (1948-1949) realizzata con l'assistenza di Nuvolo nel 1950, pendant del successivo (fig. 2).

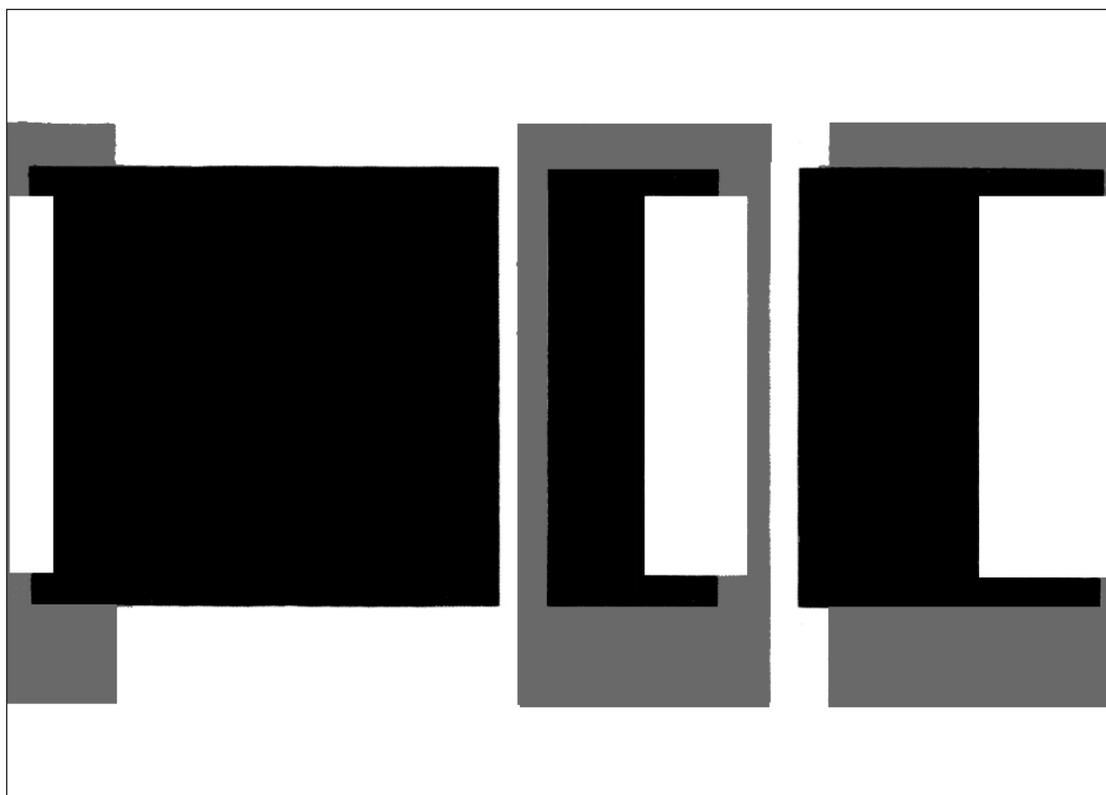


Fig. 2: Ettore Colla, *Senza Titolo*, pittura a tempera grassa su tela, 50 x 70 cm, 1950. Replica dell'originale (1948-1949) realizzata con l'assistenza di Nuvolo nel 1950, pendant del precedente (fig. 1).



Fig. 3: Copertina, “Arti Visive”, prima serie, n. 6-7, 1954. Riproduzione in silkscreen realizzata da Nuvolo in tiratura di 1500 copie da un collage di Ettore Colla.



Fig. 4: “Arti Visive”, prima serie, n. 6-7, 1954. Riproduzione in silkscreen realizzata da Nuvolo in tiratura di 1500 copie di due opere pittoriche di Ettore Colla: *Senza Titolo* (1953); *Senza Titolo* (1953).



Fig. 5: Copertina, “Arti Visive”, prima serie, n. 8-9, 1954. Riproduzione in silkscreen realizzata da Nuvoletti in tiratura di 1500 copie dell’opera *Grande Fregio* di Amerigo Tot.

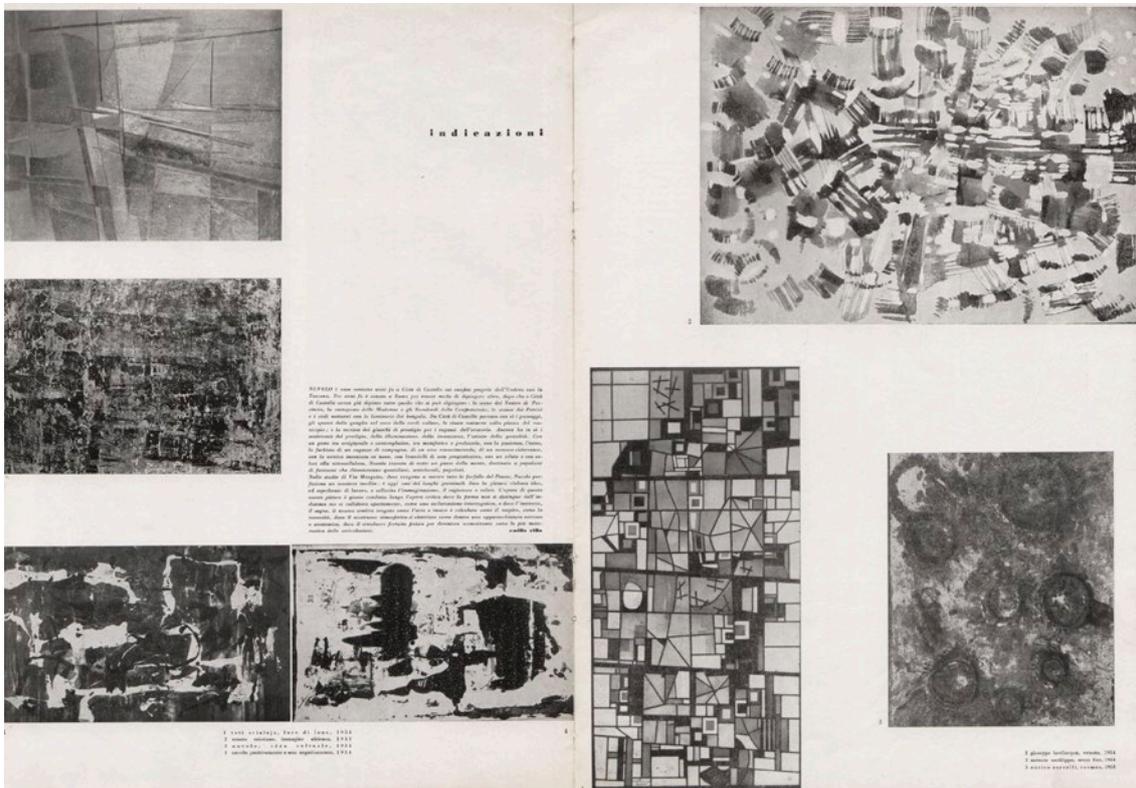


Fig. 6: Villa Emilio, *Indicazioni*, “Arti Visive”, seconda serie, n. 1, 1954. Testo di Emilio Villa con riproduzioni di opere.



Fig. 7: Nuvolo, *Senza Titolo*, nitrocellulosa e tempera su tela, 100 x 150 cm, 1952.



Fig. 8: Nuvolo, *Senza Titolo*, olio e nitrocellulosa su carta, 24,3 x 13 cm, 1953.



Fig. 9: Nuvolo, *Senza Titolo*, olio e nitrocellulosa su carta, 31 x 21 cm, 1954.

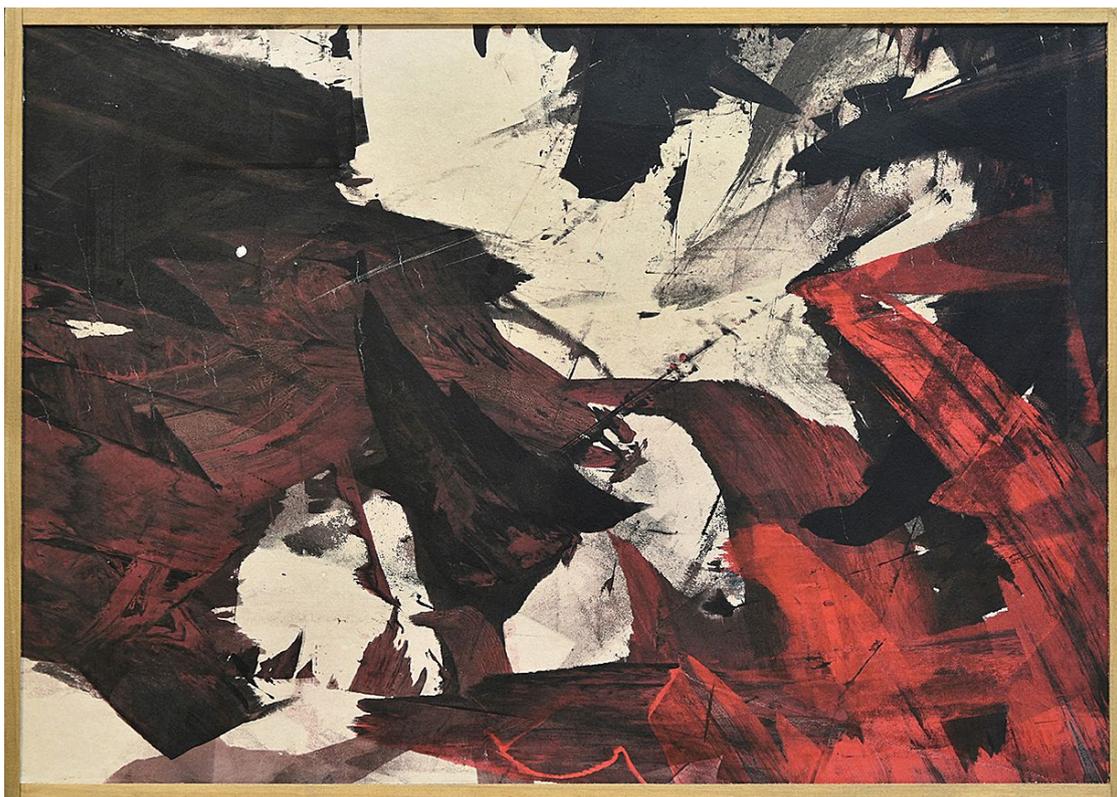


Fig. 10: Nuvolo, *Senza Titolo*, olio e nitrocellulosa su truciolato, 48 x 64 cm, 1958.

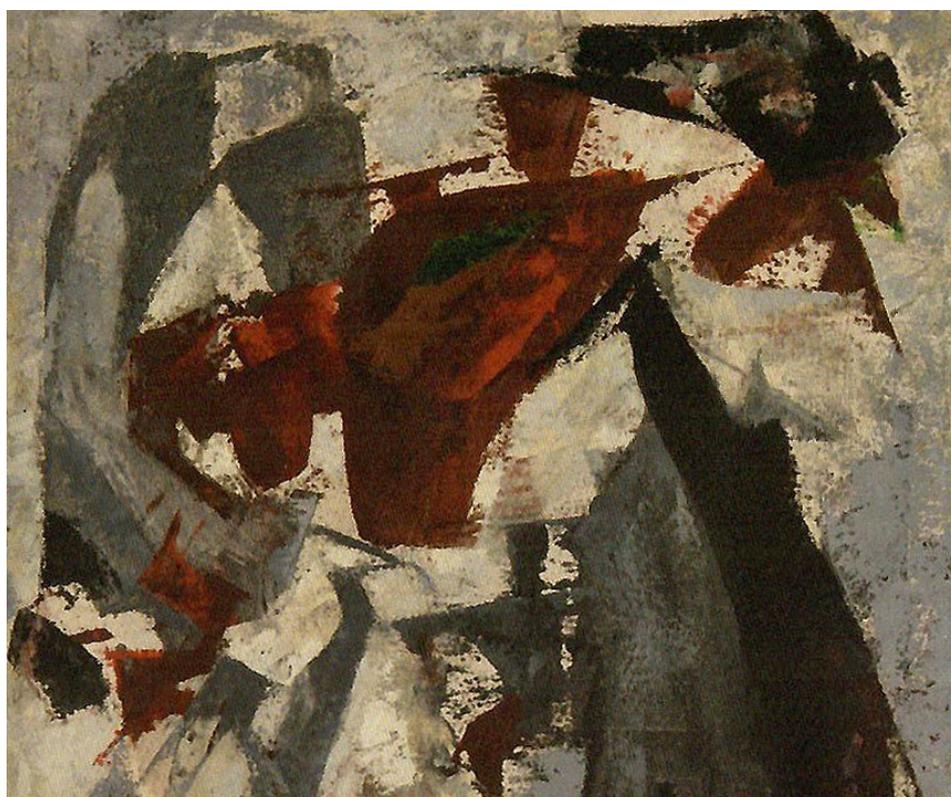


Fig. 11: Lorri, *Senza Titolo*, acrilici a spatola su tela, 50 x 60 cm, 1957-58.



Fig. 12: Nuvolo, *Scacco Matto*, collage di carta dipinta su tela, 160 x 116 cm, 1953.

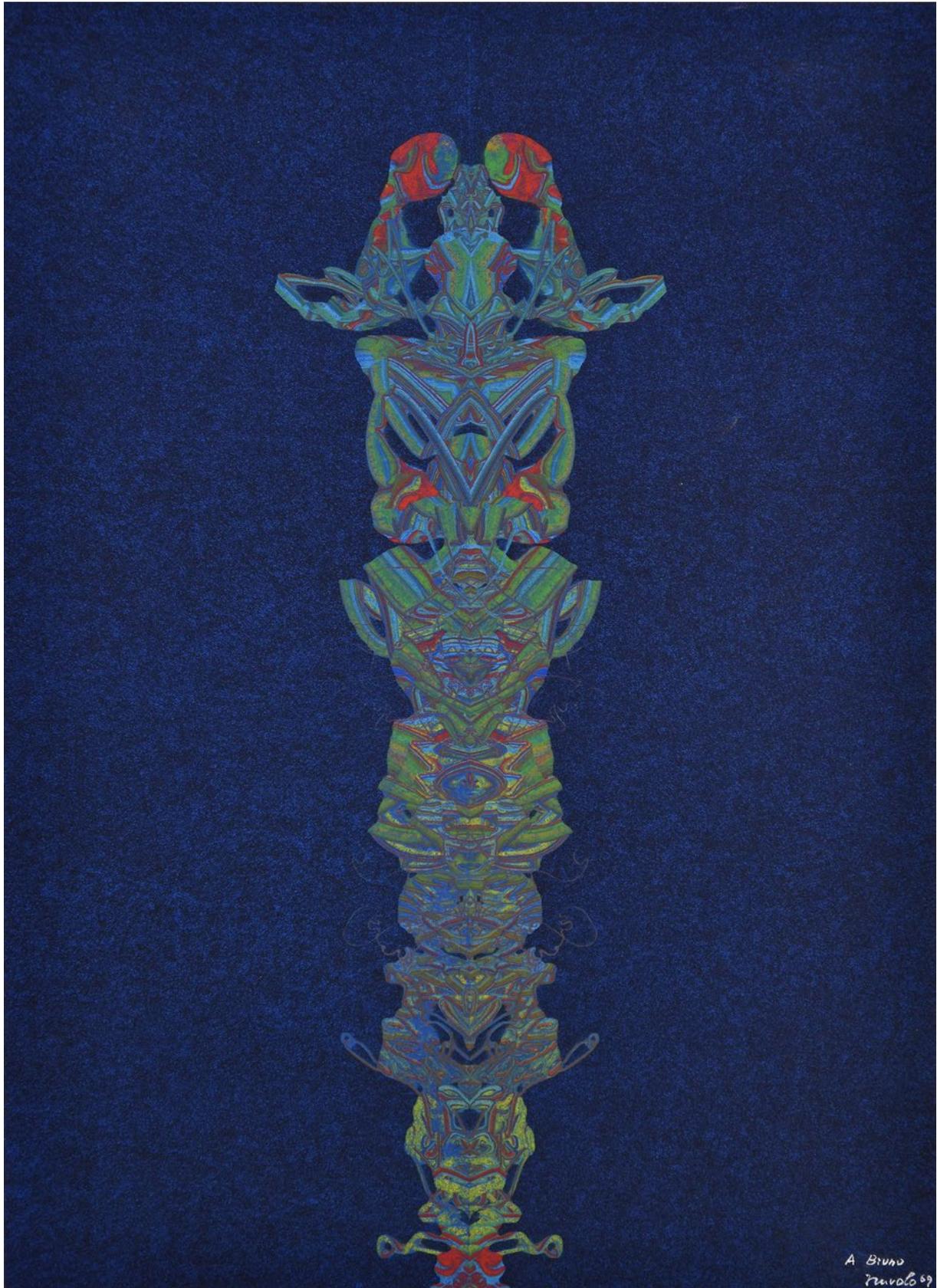


Fig. 13: Nuvolo, *Senza Titolo*, nitrocellulosa su carta di riso cinese su carta, 47 x 33,5 cm, 1969.

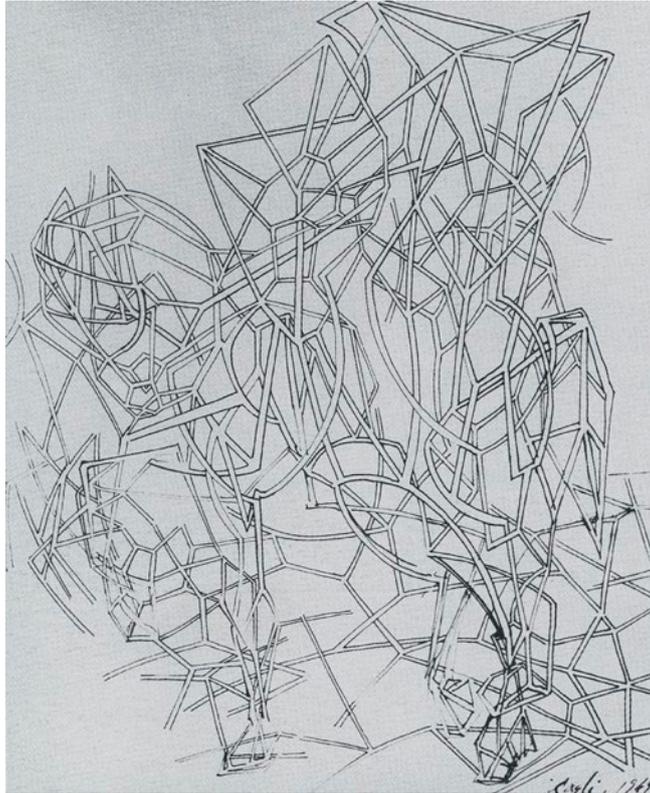


Fig. 14: Corrado Cagli, *Cavaliere*, inchiostro su carta, 35 x 28 cm, 1949.

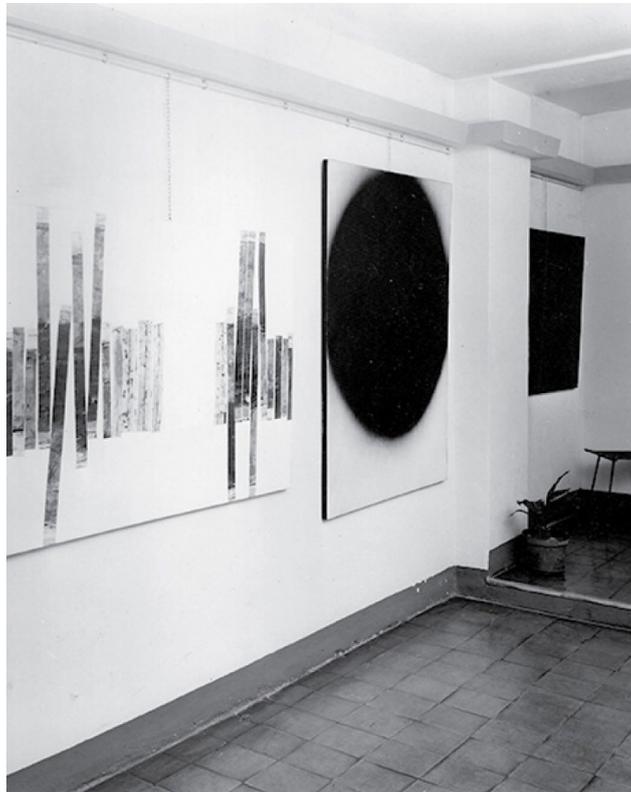


Fig. 15: In foto parte dell'allestimento della mostra "Melehi, Nuvolo, Samonà", Galleria Trastevere, Roma, gennaio 1961. Le opere da sinistra Nuvolo, *Senza Titolo*, 1961, una tela di Pupino Samonà.

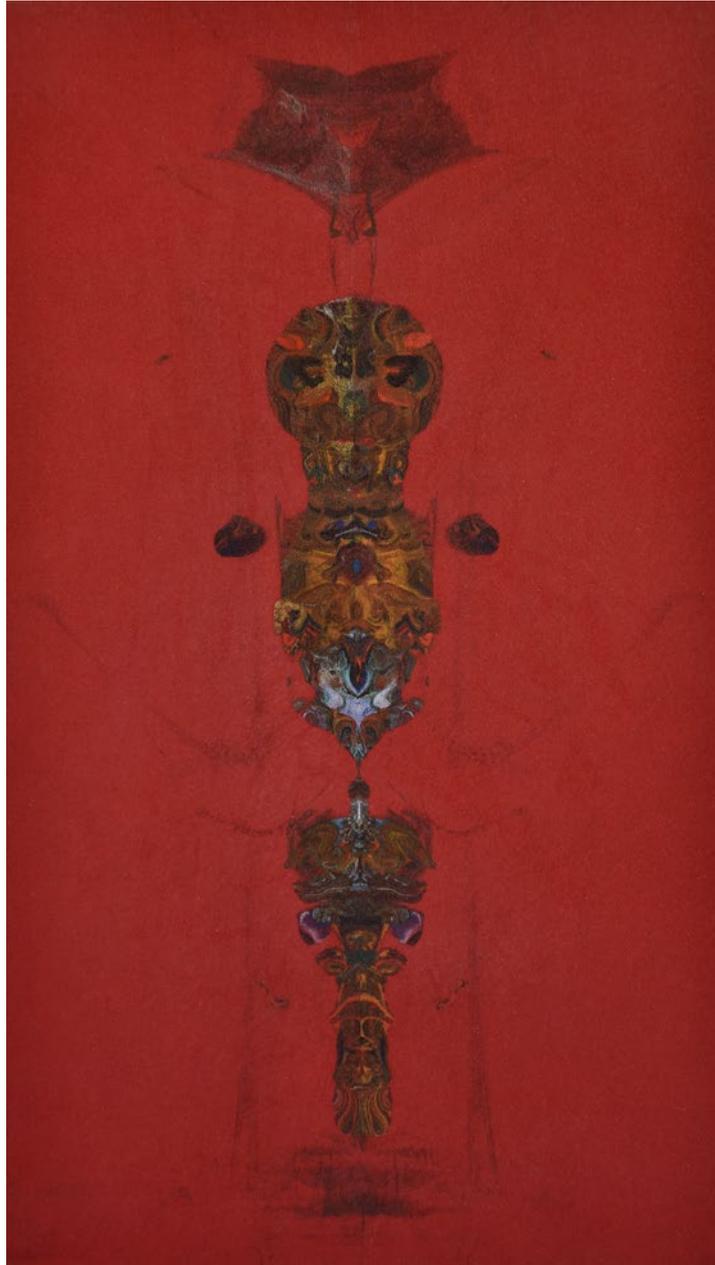


Fig. 16.1: Nuvolo, *Senza Titolo*, nitrocellulosa su carta di riso cinese su carta, 29 x 16,5 cm, 1967.

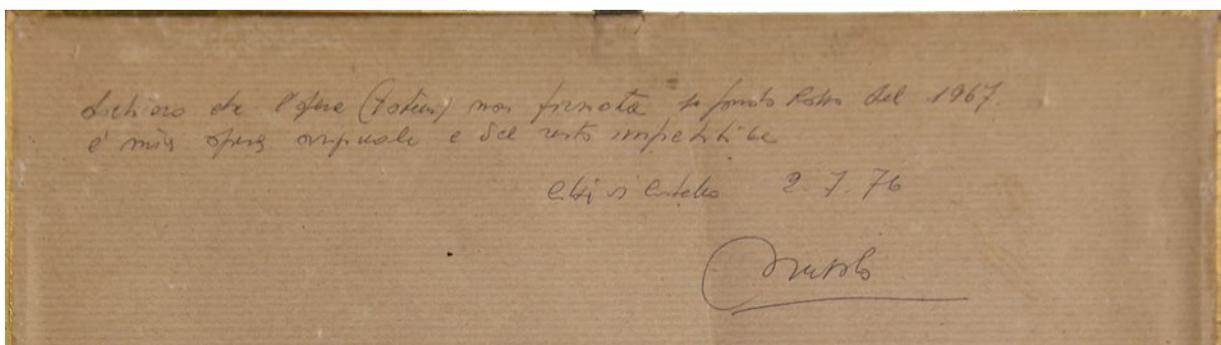


Fig. 16.2: dettaglio retro dell'opera Nuvolo, *Senza Titolo*, 1967 (fig. 16.1).



Fig. 17.1: Nuvolo, *Senza Titolo*, nitrocellulosa su carta di riso cinese su carta, 31 x 20,5 cm, 1967.

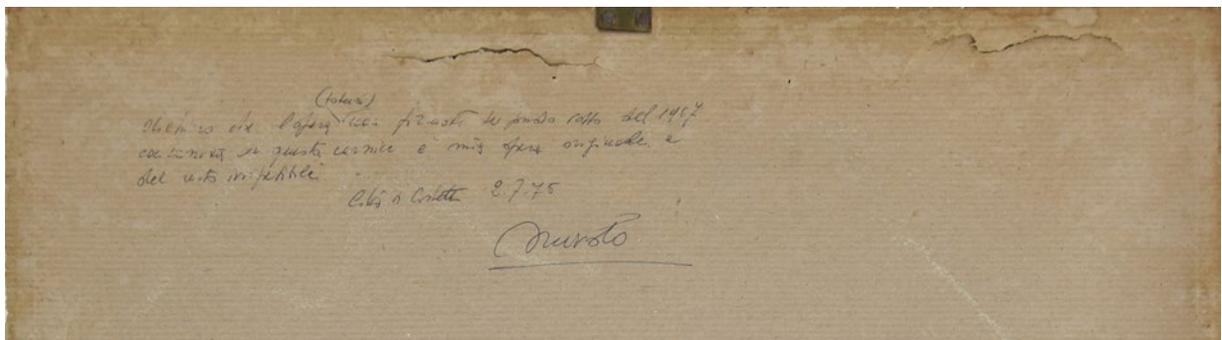


Fig. 17.2: dettaglio retro dell'opera Nuvolo, *Senza Titolo*, 1967 (fig. 18.1).

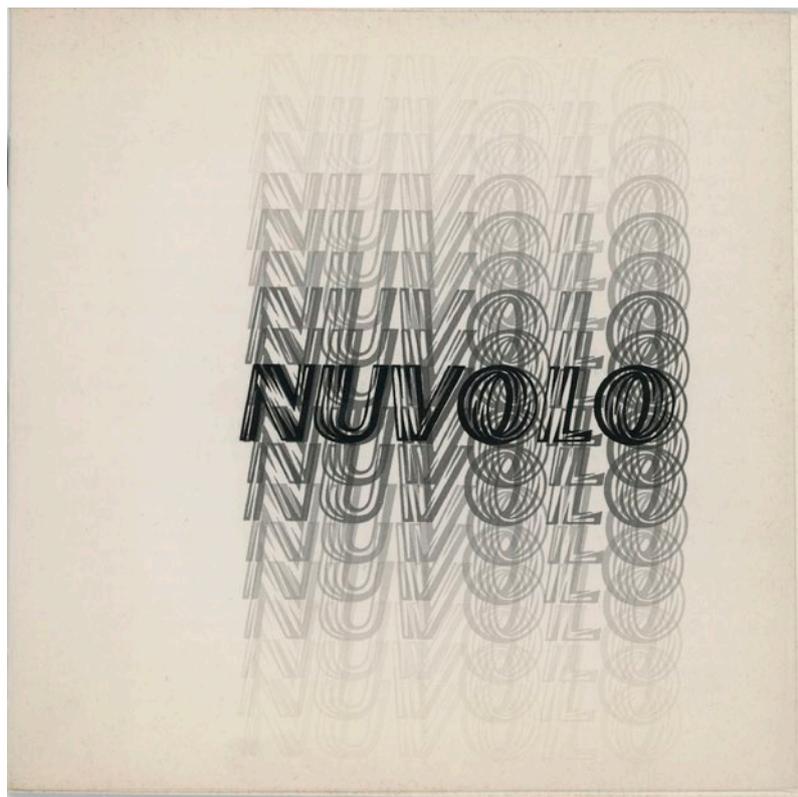


Fig. 18: Copertina di *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria Piattelli, Roma, 20 giugno 1971), s.e., Roma, 1971.

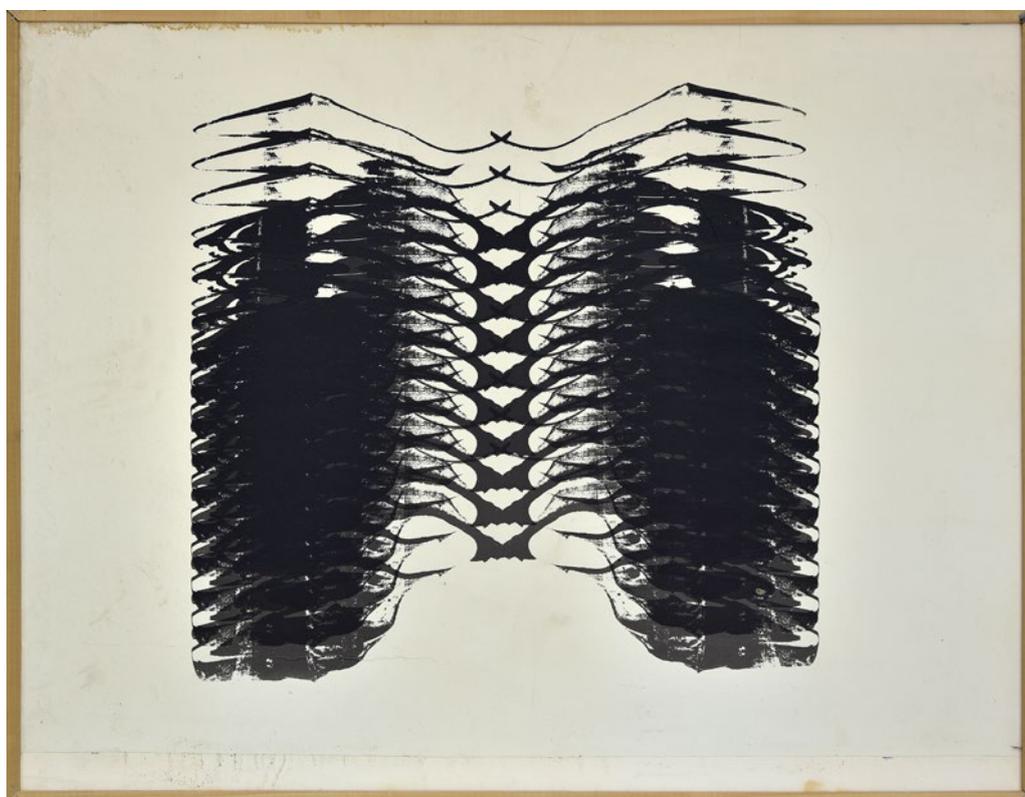


Fig. 19: *Nuvolo*, *Senza Titolo*, nitrocellulosa su carta patinata su truciolato, 69 x 89,5 cm, 1969.

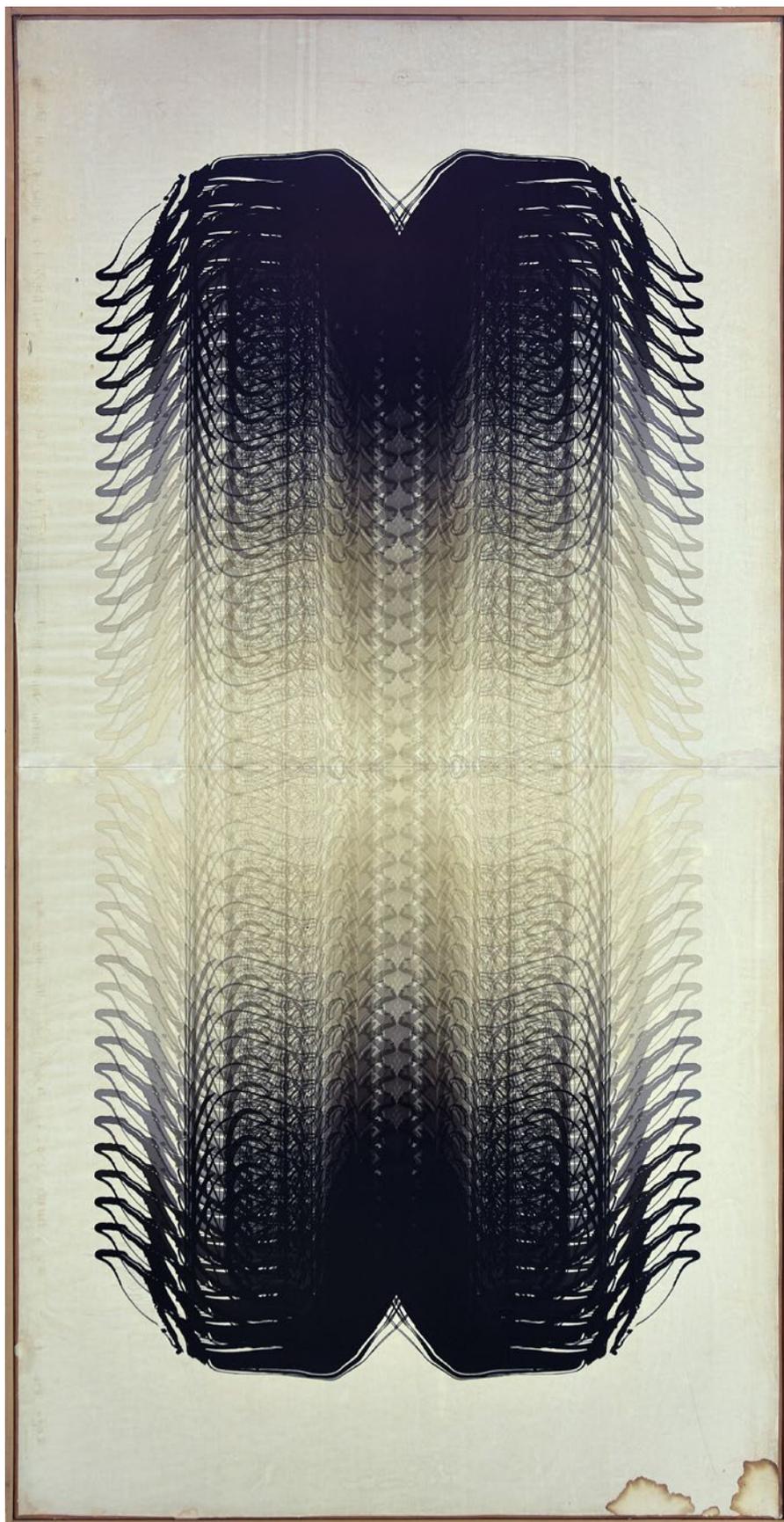


Fig. 20: Nuvolo, *Senza Titolo*, nitrocellulosa su carta patinata intelata, 167 x 85 cm, 1969.

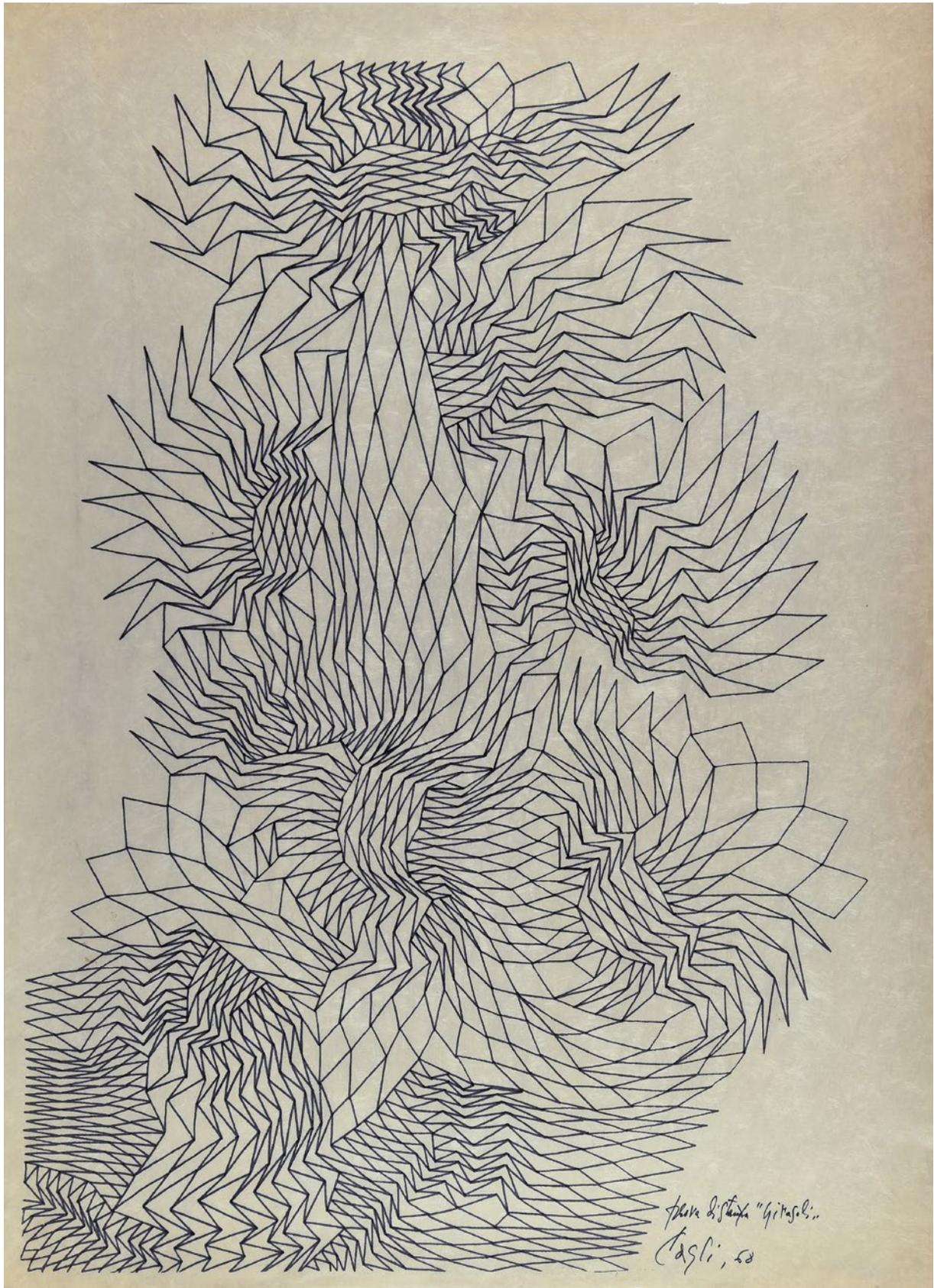


Fig. 21: Corrado Cagli, *Girasoli* (multiplu), 1968, 4 battute serigrafiche su carta riso, 76 x 54 cm, stampato presso "Studio Nuvolo". Opera originale: Corrado Cagli, *Girasoli*, 1967.

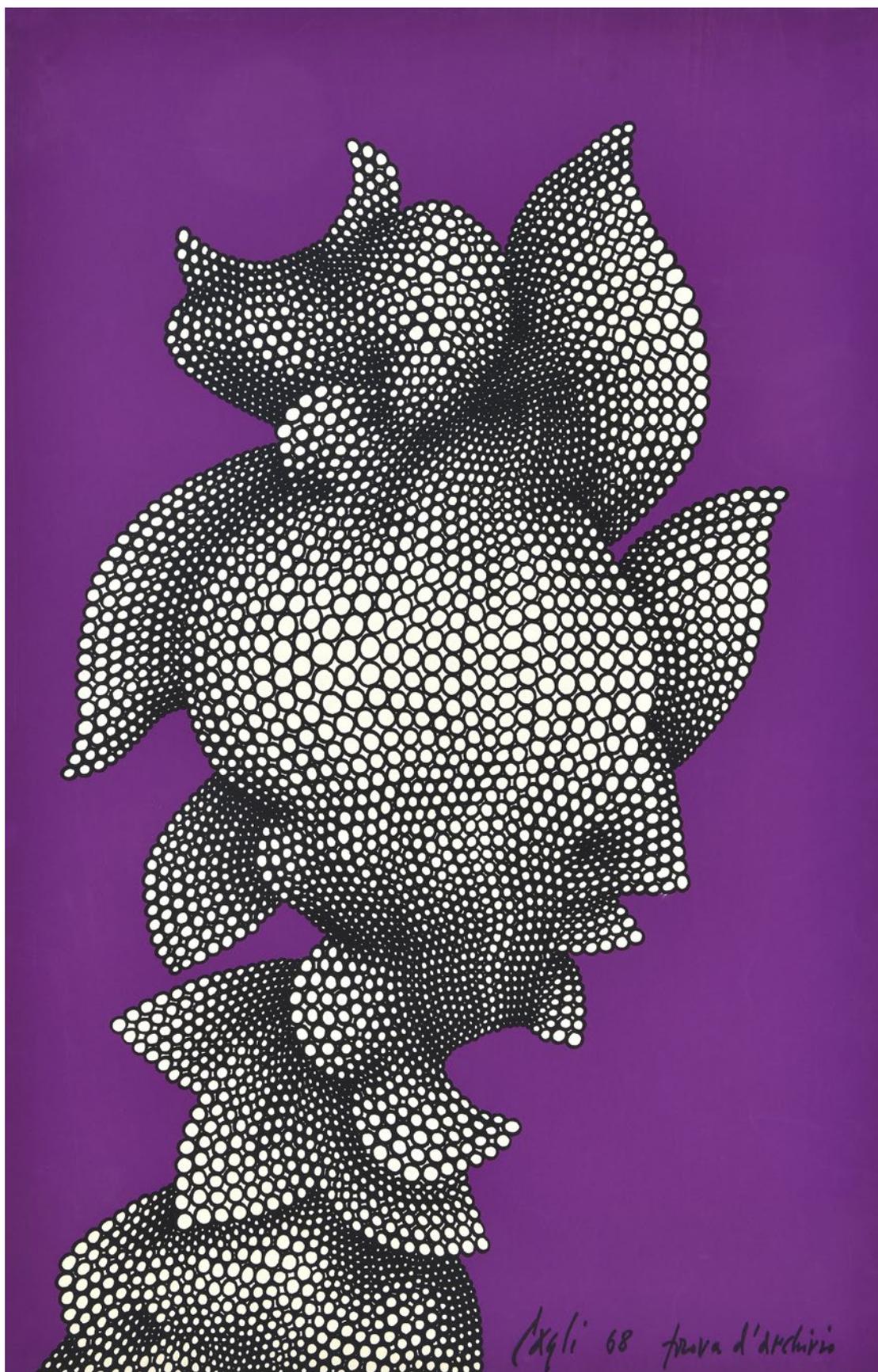


Fig. 22: Corrado Cagli, *Saladino* (unico), 1968, 80 x 53 cm, stampato presso "Studio Nuvolo".

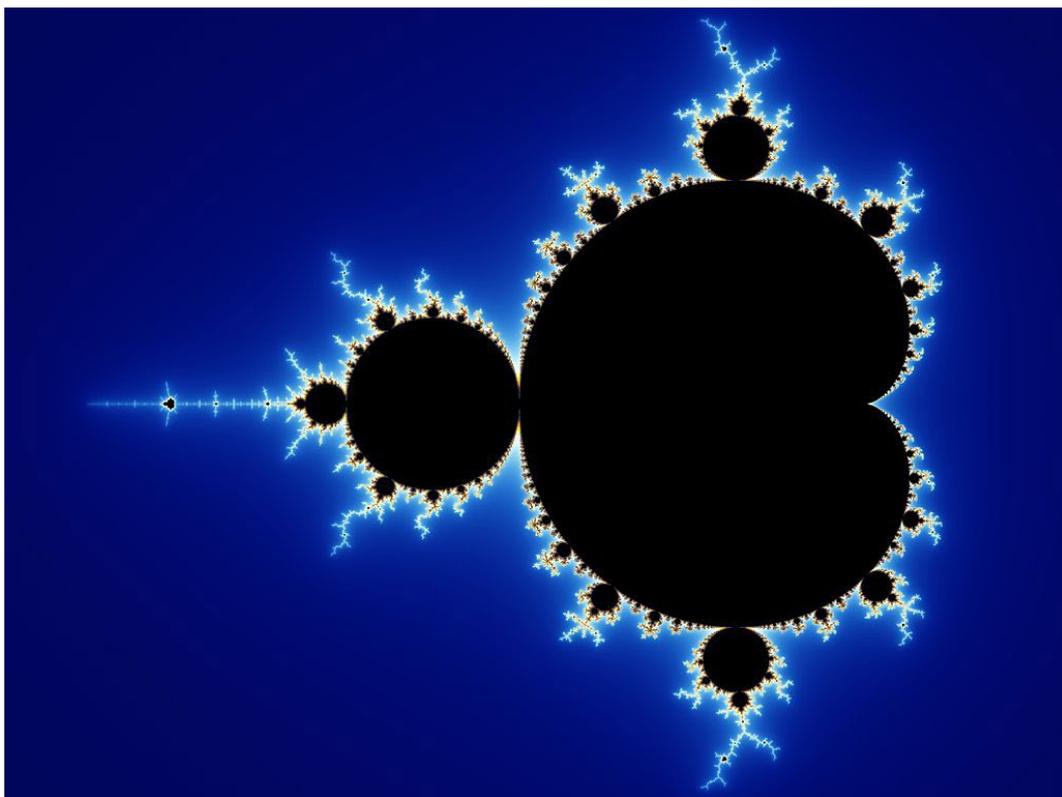


Fig. 23: Una rappresentazione degli insiemi di Mandelbrot.



Fig. 24: Nuvolo, *Senza Titolo*, serie IV, 1 battuta serigrafica su carta supercandore, 38,5 x 49 cm, 1976.



Fig. 25: Nuvolo, *Senza Titolo* ("A.M.(3)"), 12 battute serigrafiche su carta Rosaspina Fabriano, 67,5 x 49,5 cm, 1990.



Fig. 26: Nuvolo, *Senza Titolo* ("A.M.(12)"), 12 battute serigrafiche su carta Rosaspina Fabriano, 64 x 48 cm, 1991.

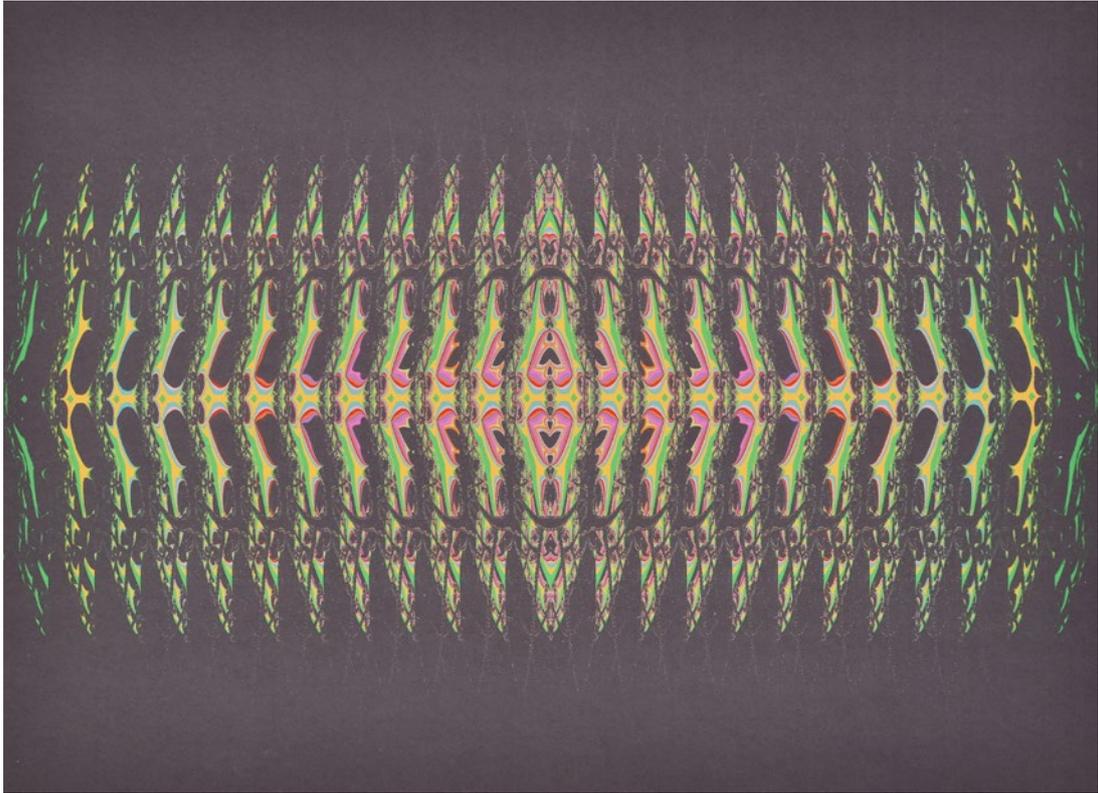


Fig. 27: Nuvolo, *Senza Titolo ("A.M.(25)")*, 12 battute serigrafiche su carta Rosaspina Fabriano, 48,5 x 66 cm, 1992.



Fig. 28: Copertina di *Nuvolo. Aftermandelbrot*, opuscolo della mostra (Galleria delle Arti, Città di Castello, 19 dicembre 1998-19 gennaio 1999), s.e., Città di Castello, 1998.



# Appendice



## Colloquio con Paolo Ascani

Intervista rilasciata a Città di Castello nel gennaio 2022.

L'intervista a Paolo Ascani, figlio secondogenito di Nuvolo e vicepresidente dell'Associazione Archivio Nuvolo, è stata realizzata nel gennaio 2022. Lui, come il fratello Piergiorgio e la madre Liana, ha collaborato con Studio Nuvolo (dagli anni '60 fino al 1984), l'atelier di serigrafia a conduzione familiare aperto a Roma, successivamente trasferito a Città di Castello con il nome di Multiplo Serigrafico (dal 1984 fino alla seconda metà degli anni '90). Il contributo tecnico e informatico di Paolo è stato fondamentale per la realizzazione degli "Aftermandelbrot" (1989-1992).

### **Chiara Lorenzetti: Come e quando nascono gli "Aftermandelbrot"?**

Paolo Ascani: Gli "Aftermandelbrot" nascono come idea alla fine degli anni '80, circa il 1988, anche se le opere sono di inizio anni '90, fase esecutiva del lavoro, ovvero quando abbiamo iniziato a stampare le prime tirature limitate, gli unici verranno dopo. Il periodo di ricerca e ottimizzazione, sia del processo informatico sia della tecnica serigrafica, prende avvio alcuni anni prima e nasce dall'idea di Nuvolo di proseguire il ciclo pittorico degli "Oigroig", nel quale aveva esplorato la simmetria centrale per mezzo di alcune tecniche serigrafiche, dello studio della meccanica dei fluidi e di tutta una serie di esperienze pregresse sul trattamento e la non miscelazione dei colori in matrici serigrafiche. La prima volta sono stati esposti, all'interno della Rocca Paolina di Perugia, nel 1993<sup>1</sup> quando, appena terminati, furono presentati.

### **CL: Ricordo che avevi parlato di un articolo a riguardo, pubblicato su "L'Espresso".**

PA: Sì, Nuvolo era abbonato e in un numero era pubblicato un inserto che parlava dei frattali e della loro estetica, corredato da immagini. Lui, vedendo le forme estremamente complesse ed effettivamente molto belle, mi chiamò e mi disse "Paolo vorrei farti vedere un articolo sui frattali, ho un'idea"; andai a casa sua e rimasi colpito dalla cromaticità di grande impatto, soprattutto se contestualizzata a quel

---

<sup>1</sup> La mostra a cui si riferisce è "Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica", Palazzo Vitelli, Città di Castello; Palazzo Penna e Rocca Paolina, Perugia, 16 gennaio-26 febbraio 1993, a cura di Bruno Corà.

periodo. L'argomento dell'articolo erano i frattali di Benoît Mandelbrot, un ricercatore dell'IBM; si parlava di attrattori strani, piani immagini e tutta una serie di teorie impiegate per descrivere forme così complesse da non poter essere definite tramite la geometria euclidea. Ricordo che l'esempio era la forma di una nuvola o la conformazione di una costa geografica, assolutamente irregolari e difficilmente descrivibili con modelli matematici tradizionali. In realtà - prima di Mandelbrot - i matematici Cantor e Julia avevano già studiato questi algoritmi, che descrivevano degli insiemi, ma non avevano avuto la possibilità, visto il periodo<sup>2</sup>, di vederne i risultati formali perché non esistevano computer con una potenza di calcolo così elevata.

**CL: Tornando all'articolo, da lì qual è stato il passaggio successivo?**

PA: Allegato alla rivista c'era un floppy disk che conteneva il programma Fractint<sup>3</sup>, punto di partenza da cui ho iniziato a lavorare sugli insiemi di Mandelbrot.

**CL: Mi piacerebbe che ora invece parlassi del tuo contributo rispetto alla realizzazione dell'intero ciclo, in che modo arrivate a quei risultati?**

PA: Il ciclo si chiama "Aftermandelbrot", ovvero dopo Mandelbrot; siamo partiti da quel programma per andare oltre, superarlo. Questo perché Fractint generava esclusivamente quegli insiemi e, nonostante le immagini e le cromie fossero molto belle, non era ciò che interessava Nuvolo; a lui interessavano le sue forme ovvero gli "Oigroig", dai quali poi noi siamo effettivamente partiti. Io al tempo mi occupavo di informatica, anche se da autodidatta, ma non sono mai stato un matematico quindi, per me, il primo problema fu proprio quello di capire gli algoritmi e la teoria matematica poi, secondariamente, adattarli alle nostre esigenze. Ho dovuto analizzare Fractint e riminutarlo<sup>4</sup> operando deviazioni sulla base degli algoritmi del programma, fino a ottenere ciò che stavamo cercando. L'unico modo per constatare cosa ottenessi era verificarlo a livello visivo, non avendo io alcun rudimento di matematica. Per giungere a dei risultati soddisfacenti abbiamo impiegato diversi mesi.

**CL: Parliamo a questo punto del processo...**

PA: Il ciclo si compone, come produzione, di due procedimenti estremamente differenti l'uno dall'altro, consequenziali e dipendenti, senza il primo non potrebbe esserci

---

<sup>2</sup> Georg Cantor (1845-1918); Gaston Julia (1893-1978).

<sup>3</sup> Fractint è un programma per computer gratuito per il rendering e la visualizzazione di molti tipi di frattali sviluppato alla fine degli anni '80.

<sup>4</sup> Riscrivere il codice del programma.

il secondo. In primo luogo, vi è la parte informatica, un calcolatore che attraverso un particolare software genera l'immagine, in pratica l'elaborazione da parte di un computer di algoritmi adeguati e la loro processazione per ottenere l'immagine definitiva. Una particolarità è che solo in questo ciclo c'è un passaggio intermedio, ovvero trattare l'immagine in digitale per ottenere la simmetria orizzontale o verticale, bilaterale doppia o, anche, delle asimmetrie e scegliere la gamma cromatica. Le fasi informatiche erano tre: la generazione dell'immagine, la post-produzione e il suo trasferimento su pellicola. Già questo primo procedimento impiegava molto tempo per essere concluso, solo per generare l'immagine un calcolatore di quegli anni impiegava circa una settimana di elaborazione; io lo lasciavo acceso due o tre giorni, il risultato era una sezione dell'immagine intera e, da lì, dovevamo capire se fosse interessante portarla a termine o non proseguire. Anche qui ci sono state diverse evoluzioni tecniche, i primi "Aftermandelbrot" sono stati prodotti fotografando il monitor del computer. Questo procedimento, però, determinava delle aberrazioni, vista la forma curva degli schermi, che noi correggevamo con il banco ottico e in fase di stampa.

**CL: Esattamente come accadeva per i "Videogrammi".**

PA: Sì, perché ancora non esistevano le tecniche di trasferimento diretto dell'immagine su film ovvero le fotounità<sup>5</sup> e quindi eravamo costretti ad adottare questa soluzione. Avevo creato un programma che rendeva possibile la visualizzazione di un colore alla volta, fotografandolo ottenevamo la pellicola che, successivamente, veniva ingrandita e incisa. Ciò però comportava dei lunghi tempi di esposizione, a causa della scarsa luminosità del monitor, per cui ogni colore doveva restare in sala di posa dai 20 ai 30 minuti.

**CL: A differenza di altri cicli, come le "Serotipie", gli "Oigroig" e i "Modulari" queste opere fanno parte della produzione grafica...**

PA: Sì, esatto, la maggior parte sono in tiratura limitata, alcuni invece esemplari unici. Il secondo procedimento riguarda, infatti, la realizzazione della stampa serigrafica, quindi trasferire l'immagine su carta. Ogni film fotomeccanico corrispondeva a una matrice-colore e ogni matrice a un telaio; i telai venivano stampati in successione progressiva fino a ottenere la stampa definitiva.

---

<sup>5</sup> La fotounità è un dispositivo meccanico-elettronico per la produzione di pellicole per fotoincisione.

**CL: Questa produzione, recentissima, come si relaziona alla precedente?**

PA: Oltre alla tecnica c'è anche l'aspetto scientifico che Nuvolo indaga, il noto dilemma di *caos-ordine*, già presente dagli anni '50, ovvero la dimostrazione che il caos non esiste ma tutto si realizza secondo un ordine meccanicamente predeterminato. Il parallelismo con il ciclo degli "Oigroig", anche e soprattutto dal punto di vista estetico, è assolutamente autoevidente e conforme; in quel caso le forme prodotte erano effetto e conseguenza di leggi chimiche e fisiche determinanti e precise; gli "Aftermandelbrot" sono il passaggio successivo, il calcolatore infatti è l'estremizzazione di un procedimento esatto e scientifico.

**CL: Quindi secondo questo punto di vista anche il telaio serigrafico può essere inteso come una tecnologia?**

PA: Più che come tecnologia come tecnica, la tecnologia è uno strumento, la tecnica è l'oggetto dello strumento. In questo caso la tecnica è l'informatica. Nuvolo vuole dimostrare che con un mezzo informatico ottiene una formalità molto simile a quella raggiunta con mezzo analogico, formalmente infatti essi sono assolutamente simili ma non uguali, questo termine sarebbe infatti improprio perché in natura non esiste nulla di uguale. È significativo che lui scelga lo strumento più aggiornato al tempo, già dagli anni '70 infatti aveva sperimentato altre tecniche e tecnologie come i videotapes, nel ciclo dei "Videogrammi", che ancora una volta partono dagli "Oigroig" essendo riprese video delle opere stesse.

**CL: L'interesse di Nuvolo per la tecnologia si può dire sia costante.**

PA: E la cosa straordinaria, secondo me, è che questo ciclo è il coronamento, anche fortunato, di intuizioni che aveva avuto già quarant'anni prima. Dico fortunato perché io, che sono suo figlio e lavoro con lui una vita, a un certo punto inizio a occuparmi di informatica, fino a farla diventare un mestiere che poi ho praticato per vent'anni. Se non ci fosse stato questo connubio di circostanze, queste coincidenze, probabilmente quei lavori non sarebbero mai stati realizzati. Queste condizioni non sono però sufficienti; la stampa serigrafica degli "Aftermandelbrot" è stata possibile perché prima è esistito Studio Nuvolo e Multiplo Serigrafico, le riproduzioni realizzate per numerosi artisti ci hanno permesso di sviluppare tecniche non convenzionali per risolvere problemi di ordine pratico, poi applicate anche alle opere in questione.

# Nuvolo, *La serigrafia nelle scuole*, 1961

## **Introduzione**

La spinta che ha riempito e condizionato gli ultimi quindici anni, si sta oggi esaurendo. Si cessa di ricostruire e si ricomincia a costruire. Il dopoguerra è finito. Il provvisorio è finito. Incalzano necessità nuove. Urgono scelte nuove in ogni campo delle attività umane. È in questo clima di attualizzazione che si inserisce la richiesta di istituzione di sezioni di serigrafia negli Istituti Grafici, nelle Scuole d'Arte e nella Media unificata. La serigrafia è infatti entrata a far parte dei più importanti sistemi di stampa.

## **I sistemi moderni di stampa**

Quattro sono questi sistemi fondamentali e si usa così classificarli a seconda del tipo di matrice usata:

- 1) Stampa a rilievo o tipografia: matrice in rilievo
- 2) Stampa a intaglio o calcografia: matrice in cavo
- 3) Stampa o offset e litografia: matrice in pieno
- 4) Stampa in serigrafia: matrice a traforo

## **La serigrafia all'estero**

Questo quarto sistema fino a pochi anni fa non era molto conosciuto in Italia. All'estero invece, specialmente in Inghilterra e in America, la stampa serigrafica aveva già raggiunto un grande sviluppo ed era praticata sia dall'artigiano nel laboratorio individuale, sia in grandi stabilimenti specializzati con centinaia di operai che stampavano esclusivamente con questo sistema. Le grandi compagnie industriali e commerciali americane, come quelle di radiotrasmissione e televisione, le catene di teatri e cinematografi e negozi, già disponevano di uno speciale reparto interno che eseguiva, col metodo serigrafico, tutta la stampa richiesta dalla Compagnia.

## **Diffusione in Italia**

Negli ultimi anni anche in Italia e in molti Paesi europei, come la Svizzera, la Francia, la Germania, il Belgio, la Danimarca, la serigrafia ha avuto un notevole sviluppo.

## **Campi di applicazione**

Oggi viene applicata su larga scala non solo nel settore specifico delle arti grafiche

e della pubblicità, ma nei più disparati campi: nell'industria del vetro, della ceramica, dei giocattoli e persino nelle fabbriche di cicli e motocicli, di macchine per cucire, di elettrodomestici, dove sempre più si applica la stampa diretta serigrafica invece delle decalcomanie. Nelle industrie elettrica ed elettronica, ad esempio, viene usata per la stampa dei circuiti complessi, adoperando un inchiostro conduttore di elettricità e sostituendo così il cablaggio. Nella fabbricazione dei condensatori a mica, dove bisogna applicare sui fogli uno strato sottile e regolare di metallo, si usa inchiostro a base di sali d'argento. Altre applicazioni importanti sono la decorazione murale, le iscrizioni sulle pareti dei tram, sui vetri dei mezzi di trasporto, sulle vetrine dei negozi ecc. Per realizzare questo basta appoggiare direttamente il quadro da stampa sulla superficie da decorare e passare lo spremitore dal basso verso l'alto. In alternativa si può usare il 'flocking' o vellutazione, cioè la copertura di una qualsiasi superficie con un sottile strato di fiocco a scopo decorativo o isolante termo-acustico. Il quadro da stampa lascerà sui punti l'adesivo su cui poi si applica il fiocco (in commercio in venti colori e in lunghezze variabili da 0,8 a 6 mm).

### **Peculiarità della serigrafia**

La ragione del perché questo procedimento che è l'ultimo arrivato, abbia raggiunto in pochi anni una diffusione e uno scopo così grandi, sta nel fatto che non ne esiste altro che offra tante possibilità di applicazione. La serigrafia consente la stampa su: carta, cartone, tessuti, feltri, vetro, ceramica, celluloidi, legno, cuoio, gomma, vipla, metalli e su tutte le materie plastiche. Su materiali lisci o granulosi e su superfici piane, coniche, cilindriche, anche irregolari. Consente l'uso di colori ad acqua, a olio, alla nitrocellulosa, oppure inchiostri sintetici, lacche, smalti, bronzi e colori fluorescenti e fosforescenti. Permette di realizzare stampe al tratto fedeli all'originale in uno o più colori, effetti litografici e di mezza tinta, sfumature, stampa a tinta di forte intensità e grande capacità di copertura dei colori. Si può stampare a mezzatinta con inchiostri trasparenti utilizzando il retino fotografico come negli altri metodi di stampa. Tutto ciò viene realizzato con successo sia a mano che a macchina. La meccanizzazione del processo ha raggiunto gradi elevatissimi.

### **Vantaggi rispetto ai metodi tradizionali**

Le industrie grafiche hanno un grande vantaggio a servirsi della serigrafia su vasta scala perché, a prescindere da quelle stampe che si possono ottenere solo con essa (fluorescenti e fosforescenti ad es.) questo procedimento si dimostra come il più adatto e il più economico anche quando è eseguito manualmente. La stampa mo-

nocromatica o policromatica dei manifesti, per esempio, o di cartelloni stradali pubblicitari diventa economica anche con piccole tirature. Sovente, inoltre, si combina l'impressione tipografica o litografica con quella serigrafica, ottenendo effetti speciali. Vantaggio incomparabile di questo procedimento è la possibilità di applicare, volendolo, un grande spessore di inchiostro, ciò permette di stampare senza difficoltà in bianco su carta nera, in oro e argento con risultati superiori alla stessa eliografia e di ottenere con facilità e a basso costo appariscenti effetti di rilievo. La stampa serigrafica permette inoltre, meglio di qualsiasi altro sistema, di ottenere tinte sfumate a gradazione perfetta, poiché in serigrafia le sfumature si ottengono non per artifici e sovrapposizioni, ma in seguito alla mescolanza intima dei colori.

### **Le ragioni dello sviluppo**

Le ragioni principali dunque che hanno dato impulso allo sviluppo della serigrafia nel mondo e ne consigliano la diffusione nel campo delle arti grafiche sono di triplice natura: finanziaria, economica, tecnica. Infatti, anche utilizzando le macchine più perfette della stampa serigrafica, gli investimenti necessari sono relativamente modesti e non raggiungono mai il 10% delle spese necessarie agli altri sistemi tradizionali. Inoltre la preparazione dei quadri da stampa (matrici) è molto più semplice e di minor costo di un cliché tipografico o litografico, essendo il principio su cui si basa la serigrafia di una semplicità estrema. Esso consiste nello spremere l'inchiostro, attraverso le maglie lasciate aperte di un tessuto reticolare, direttamente sull'oggetto che deve ricevere l'impressione.

### **Gli strumenti essenziali**

Quindi gli attrezzi essenziali sono tre e di costo veramente irrisorio:

- 1) Il quadro da stampa – costituito dalla cornice generalmente in legno o metallo su cui viene teso uno speciale tessuto di seta. Ora anche di nylon o di metallo, acciaio inossidabile e bronzo fosforoso in microreticoli, per altissime tirature.
- 2) La matrice – di carta sensibile –, incisa a mano a intaglio o con procedimento fotochimico diretto e fotochimico indiretto a seconda della perfezione e della minuzia dei particolari che si devono riprodurre.
- 3) Lo spremitore di inchiostro – costituito da una manopola di legno che porta la spatola di gomma.

### **L'insegnamento nelle scuole**

L'insegnamento della serigrafia nelle scuole è quindi non solo possibile dato il basso costo

delle installazioni e dei materiali, ma vitale dato lo sviluppo che questo sistema di stampa va prendendo giorno per giorno. E può rivestire in alcuni casi una importanza veramente sociale. Si esamini infatti il caso di un tecnico autodidatta impiegato in una società per la stampigliatura delle fiale. Egli avrà imparato le cognizioni necessarie al suo lavoro. Se un giorno, per qualche ragione, la ditta cessasse di lavorare, sarebbe per lui molto difficile trovare altra occupazione, poiché le società specializzate nella stampigliatura delle fiale non sono molte. Se il nostro tecnico invece conoscesse tutta la gamma delle applicazioni della serigrafia, la possibilità di sistemazione sarebbe dilatata e facilitata al massimo.

### **Preparazione dei tecnici**

Questo è il compito della scuola: creare tecnici completi, preparati e numerosi, per le esigenze sempre in aumento, tenendo conto anche che mentre nelle industrie grafiche tradizionali il tecnico può essere creato con relazioni di bottega (cosa sempre più lontana dalla realtà del nostro tempo in cui il mondo ha bisogno di specializzati e non di apprendisti), nel campo della serigrafia, proprio per le peculiarità che essa ha, ciò non avviene. Ogni industria che ha potuto procurarsi un tecnico del ramo, ha oggi il suo reparto per la stampa in serigrafia di tutto il necessario. Questo reparto, retto di solito dal solo tecnico, non può sopportare l'assunzione laterale di apprendisti. La necessità quindi che la scuola cominci immediatamente a sfornare operatori serigrafici è quanto mai sentita. Moltissime industrie non avendo potuto impiantare loro sezioni proprio per mancanza di tecnici, sono costrette ad affidare il lavoro a organizzazioni estere, o nazionali che si servono di tecnici stranieri, o ricorrere ad altri sistemi di stampa meno economici e spesso poco adatti.

### **Difetti dei tecnici italiani autodidatti**

Il difetto di preparazione nei tecnici italiani è sensibilissimo. Più riscontrabile a Roma (ove esistono già almeno venti complessi tipografici che hanno sezioni di serigrafia, oltre le molte ditte artigianali di serigrafia pura), che non a Milano dove tutta la produzione attuale, farmaceutica in prima linea (pubblicità animata, depliant, tabelle), è a un livello abbastanza soddisfacente proprio per la vicinanza della Svizzera (nazione che vanta in Europa il più alto quoziente di interesse verso la serigrafia e il più alto numero di scuole grafiche dotate della sezione di serigrafia), oltre che per la presenza sul mercato di tecnici americani, svizzeri e tedeschi.

### **Sezioni di serigrafia nelle scuole estere**

Tutte le nazioni civili occidentali e orientali hanno oggi scuole per grafici con sezio-

ni di specializzazione in serigrafia. In Svizzera, in America e a Berlino poi esistono scuole sorte esclusivamente per l'insegnamento della nostra materia.

### **Associazioni tra operatori serigrafici**

Gli operatori della stampa serigrafica e tutti coloro che sono interessati a questo procedimento sono già organizzati in associazioni che hanno lo scopo di tutelare gli interessi economici degli associati e divulgare attraverso pubblicazioni e riviste periodiche, qualsiasi informazione industriale e tecnologica che possa contribuire allo sviluppo e al progresso tecnico di questa industria.

### **Congressi**

L'ultimo congresso della S.P.P.A. (Screen Process Printing Association) – Sezione Europea, si è tenuto a Stoccarda dal 5 al 7 settembre 1959. Mentre quello dell'associazione inglese, la D.P.S.P.A. (Display Producers and Screen Printing Association) si è svolto a Londra l'8 luglio 1958.

[Pagina 6, mancante]

A partire dagli anni '40 prende l'avvio anche l'attività espositiva di alcuni pionieri di questa tecnica per giungere ben presto ad opere serigrafate e firmate dai più celebri nomi dell'arte d'oggi: Hayter, Picasso, Braque, Rouault ecc.<sup>6</sup> E anche a Roma si sono tenute mostre personali di serigrafie mie e di altri pittori, tra cui Lorri e La Regina.

### **Materiali fotosensibili e d'impianto**

Tutti i materiali necessari all'impianto di una sezione di serigrafia sono facilmente reperibili sul mercato. Le più importanti società produttrici di prodotti fotosensibili: Ferrania, Kodak, Gevaert ecc. forniscono da anni oltre i consueti materiali per foto incisione, anche quelli necessari alla serigrafia. Non solo ma la Kodak, nella visione dello sviluppo di questo processo di stampa, ha messo a punto un materiale chiamato Ektagraph che è quanto di più perfetto esista nel campo dei prodotti fotosensibili e che dà la possibilità di stampare in serigrafia tratti così sottili da far concorrenza anche ai retini tipografici. A Roma, come in molte altre città italiane esistono società specializzate per la fornitura di tutti i prodotti: sete, inchiostri, spatole, macchine ecc. necessari alla serigrafia.

---

<sup>6</sup> Parte inserita nella trascrizione del testo in Corà B. (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica*, 1993, in sostituzione della pagina 6, mancante nel dattiloscritto, per dare continuità con l'inizio di pagina 7.

### **Testo per l'insegnamento della serigrafia**

Esiste già, inoltre, un testo completo per l'insegnamento di questa materia nelle scuole. Testo curato in italiano dall'ing. Enea Colapinto e pubblicato dalla The Argon Service Ltd.

### **Conclusione**

A nostro avviso niente impedisce l'ingresso nella nuova scuola di questo fondamentale metodo di stampa in continuo sviluppo e che sempre più rappresenterà, anche in Italia, una fonte di progresso e di lavoro. Tutto anzi consiglia questo ingresso in una Scuola che voglia essere al passo coi tempi e creare preziosi tecnici che possano trovare occupazione lo stesso giorno della fine dei corsi.

## Nuvolo, *Cara Berenice*, 21 dicembre 1969

Ti ringrazio per la stima e ben volentieri proverò a chiarire alcune inesattezze sulla serigrafia, apparse nel “Borghese” del 7 dicembre in un articolo di S. Bartolini intitolato *La truffa nell'arte* e oggetto di questa discussione. Quando l'articolista, citando *Il manuale dell'incisore* di Felix Brunner, indica la serigrafia come tecnica inferiore alle altre e ne parla come di mediocre alternativa alla litografia, dimostra di ignorare le tecniche dell'incisione e fa insieme a Brunner la figura dell'incompetente.

Tutti i tradizionali sistemi di incisione, compresa la litografia, riproducono il segno sulla carta (e solo sulla carta) attraverso un sistema più o meno complicato di timbratura. Questo termine mi pare piuttosto elementare, comunque per essere più chiaro, intendo dire che l'inchiostrazione viene fornita con vari mezzi alla matrice attraverso un sistema di contatto e pressione che viene passata alla carta contrapposta, lo stesso preciso sistema che usava l'impiegato postale nel timbrare le lettere. Questo avviene anche per tutte le forme di stampa fotomeccaniche, esclusa la rotocalco, e indirettamente sulla fotolito. Da qui la limitazione che l'arte moderna, aperta ad ogni possibilità, non intende subire.

La serigrafia nasce per una esigenza precisa e tanto importante è l'apporto della tecnica serigrafica nel campo delle Arti Figurative che influenza anche la produzione artistica. La Pop-Art, almeno nella sua espressione pittorica si concretizza anche perché, la serigrafia ne suggerisce le prerogative formali, materiche e cromatiche.

Dal punto di vista tecnico l'importanza e la peculiarità della serigrafia nei confronti delle altre forme di incisione è dovuta al fatto che il telaio di seta non timbra ma serve solo da forma al colore.

Essendo la matrice serigrafica uno schermo a stampino, come dice Brunner, sul quale viene versato il colore, il cui trasferimento non avviene più per timbraggio ma per deposito, per cui le possibilità della quantità di questo deposito sono infinite. Esistono setacci dello spessore di quasi un millimetro e se ne possono inventare anche di più spessi, tali da permettere la posa di altrettanto spessore di colore, se non si vuole tener conto, che a colore essiccato si potrà ripetere l'operazione infinite volte fino a raggiungere spessori che si possono misurare addirittura in centimetri, per cui e qui qualcuno inorridirà, si può addirittura fare della scultura, anche perché la scultura

moderna ne suggerisce le esigenze. Stampando con colori a base di resine acriliche, epossidiche o poliestere catalizzabili, si otterrà infatti uno strato dello spessore voluto e che diventerà, una volta polimero, una lastra di materiale plastico.

Date le caratteristiche descritte, attraverso il setaccio può passare qualsiasi tipo di colore, dall'olio alla tempera, dai colori acrilici ai poliesteri ad aria o catalizzabili, liquidi come acqua o densi come pece, dal catrame alla sabbia, tutto dipende dalle trame della seta o quelle di qualsiasi tessuto usabile.

Per quello che riguarda il supporto, che per la litografia e le altre forme di incisione e stampa rimane sempre la carta, o al massimo tela appositamente preparata, per la serigrafia non ci sono limitazioni: carta, stoffa, plastica in tutte le varietà, legno, vetro, un bicchiere, una cassa, una casa, un aratro, e quello che volete che si stampi. Ciò dipende solo dal fatto che essendo il setaccio solo una mascherina, si può comunque formare e ovunque sistemare ed appoggiare.

Per chi pensa che date queste caratteristiche non sia possibile ottenere scale di grigi o sfumature ti dirò che in un mio lavoro, nel caso specifico della serigrafia come strumento di pittura, ho ottenuto 150 (le ho contate) gradazioni di grigio trasparente che si sovrappongono formando, al quadrato, ogni volta altrettante gradazioni. In una serigrafia di Cagli *I Fiori*, che del resto conosci, per la realizzazione della quale Cagli si è servito della mia collaborazione, abbiamo stampato circa 50 toni di colore per ottenere gradazioni e sfumature impossibili da ottenere altrimenti.

Per le sfumature, mi dispiace che tu abbia a disposizione un quotidiano invece che un rotocalco perché basterebbe la riproduzione di un mio lavoro per dimostrartene la vasta possibilità di mezzi. Le trasparenze e le sfumature ottenibili in serigrafia sono impossibili da ottenere con altrettanta disponibilità di mezzi e di tempo, con qualsiasi altra tecnica pittorica.

Se mai imputazione potesse essere formulata alla serigrafia è quella di dare adito ad un mostruoso tecnicismo.

Nell'articolo si cita un'opinione di C. Alberto Petricci contenuta nell'Enciclopedia dell'Arte che mi pare sia molto positiva nei confronti della serigrafia, infatti Egli dice: "... dopo la Seconda Guerra Mondiale va segnalata la prevalenza della stampa a colori che l'invenzione della serigrafia ha praticamente affrancato da limitazioni dimensionali. Si è andata sostituendo una forma d'arte con caratteri propri che non è più incisione, e neanche pittura, e converrebbe tenerla distinta dalle due arti di origine". Mi pare sintomatico il pregio anche in questo caso, infatti anche nelle dimensioni

i limiti non sono imponibili, non solo perché il telaio può raggiungere dimensioni di alcuni metri, ma anche perché lo schermo di seta può essere usato liberamente e lavorare senza soluzione di continuità. Si potrebbe, praticamente, a mo' di affresco dipingere un'intera autostrada.

Si dice, ad un certo punto, per dimostrare ulteriormente la scarsa competenza di chi scrive: “fin'ora la rotolito rivelava la sua natura meccanica dal retino e bastava una lente per scoprire l'inganno, ora si può confondere anche l'intenditore, dal momento che certi disinvolti stampatori hanno trovato il modo di farlo sparire”. L'intenditore di cui parla l'articolista ha esperienze piuttosto limitate in questo campo, mi pare, dal momento che il retino è stato solo sostituito da un altro retino altrettanto individuabile con lo stesso strumento, ecco i particolari. Generalmente in rotolito, in roto-calco, in tipografia si usano retini a punto sfumato, tondo, ellittico, respi, negativi o positivi, lineari o concentrici, a linee ondulate. Questi retini, nel caso dell'intenditore, sono stati sostituiti da quelli a grana, nei quali il punto, che negli altri è disposto in successione micrometrica, è sostituito da una struttura granulare distribuita con la massima omogeneità.

L'uso di questo artificio mi sembra sia un merito di questi “disinvolti stampatori” che si muovono in modo moderno.

Il mio, cara Berenice, vuole solo essere un discorso tecnico sulla serigrafia; per quello che riguarda il mercato dell'arte, secondo me, la firma dell'autore convalida l'opera.

Ti saluto con affetto.



## **Bibliografia e sitografia**



## Bibliografia

Ballocco M., Burri A., Capogrossi G., Colla E., s.t., catalogo della mostra “Origine” (Galleria Origine, Roma, 1951), s.e., Roma, 1951

Villa E., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria delle Carrozze, Roma, 6-20 maggio 1955), s.e., Roma, 1955

Villa E., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma, 27 marzo-10 aprile 1958), s.e., Roma, 1958

Villa E., *Serotipie*, opuscolo della mostra “Mostra di serotipie di Lorri e Nuvolo” (Libreria Al Ferro di Cavallo, Roma, 30 ottobre 1958), s.e., Roma, 1958

Alloway L., Caldirola P., Whiting B. R., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria Trastevere, Roma, 11-22 aprile 1959), s.e., Roma, 1959

Colapinto E., *Elementi di serigrafia*, 4 edizione, The Argon Service, Milano, 1959

Alloway L., *Ettore Colla: Iron Sculpture*, Grafica, Roma, 1960

Nuvolo, *La serigrafia nelle scuole*, s.e., Roma, 1961

Vivaldi C., *Lorri. Collages lino-paintings*, catalogo della mostra (Studio d'arte Arco D'Alibert, Roma, 24 settembre 1964), s.e., Roma, 1964

Huston J., *Lorri: painting-collages*, opuscolo della mostra (Grosvenor Gallery, Londra, 10 gennaio 1966), s.e., Londra, 1966

Maltese C. (a cura di), *Mirko. Cancelli delle Fosse Ardeatine*, Accademia, Roma, 1968

Crispolti E., *Mutazioni modulari e variazioni cromatiche di Corrado Cagli*, Edizioni Aldina, Roma, 1969

Nuvolo, *Cara Berenice*, s.e., Roma, 21 dicembre 1969

Crispolti E., *Nuvolo*, opuscolo della mostra (Galleria Piattelli, Roma, 20 giugno 1971), s.e., Roma, 1971

De Marchis G., Pinto S., *Colla*, Bulzoni Editore, Roma, 1972

S.a., *Nuvolo. Presentazione ciclica delle opere*, opuscolo della mostra (Galleria Piattelli, Roma, 2-30 aprile 1977), s.e., Roma, 1977

Cerritelli C., De Stasio M., Pontiggia E., *Geografie oltre l'informale*, Vangelista, Milano, 1986

- Barilli R. (a cura di), *Arte e Computer*, Electa, Milano, 1987
- Peitgen H. O., Richter P. H., *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987
- Calvesi M., Emmer M., *I frattali. La geometria dell'irregolare*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1988
- De Martiis P. (a cura di), *Gli anni originali*, "Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6, De Luca Editore, Roma, marzo 1989
- De Marchis G., *Scusi, ma questa è arte? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991
- Grana G., *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa. La negazione poetica: caos e cosmos, vertigini e metastasi della parola nell'era telematica*, Marzorati Editore, Settimo Milanese, 1991
- Corà B., (a cura di), *Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica. Dal 1952 ad oggi*, Petrucci Editore, Città di Castello, 1992
- Caramel L. (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e pensiero, Milano, 1994
- De Albentis E., Iori A., Nardon P., *Miniucchi – Nuvolo*, Comune di Perugia, Perugia, 1998
- Olivieri R., *Nuvolo. Aftermandelbrot*, opuscolo della mostra (Galleria delle Arti, Città di Castello, 19 dicembre 1998-19 gennaio 1999), s.e., Città di Castello, 1998
- Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettivo*, Feltrinelli, Milano, 1999
- Tacchini A., *Artigianato e industria a Città di Castello tra ottocento e novecento*, Petrucci Editore, Città di Castello, 2000
- Sarteanesi C. (a cura di), *Burri grafica. Opera completa*, Petrucci, Città di Castello, 2003
- Corà B. (a cura di), *Nuvolo. Lo spazio pittorico tra caos e ordine*, Petrucci, Città di Castello, 2005
- Crispoli E., *Mannucci e il Novecento: l'immaginario atomico e cosmico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005
- Sarteanesi C. (a cura di), *Prima di e con Burri*, Silvana Editore, Milano, 2005
- Segato G. (a cura di), *Mirko. Opere 1935-1969*, Vallecchi, Firenze, 2005
- Benzi F., *Cagli*, Skira Editore, Milano, 2006
- Mariani G. (a cura di), *Le tecniche in piano. Litografia serigrafia*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2006

- Miracco R. (a cura di), *Mirko. Tra archetipo e mitologia/ archetype and mythology: 1937-1968*, Gangemi, Roma, 2007
- Mandelbrot B. B., Pignoni R. (a cura di), *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, Fabbrì, Milano, 2009
- Benzi F., *Corrado Cagli e il suo magistero: mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola romana all'astrattismo*, Skira, Milano, 2010
- Drudi B., Marcucci G., «Arti Visive» 1952-1958, Gli Ori, Pistoia, 2011
- Argan G. C., *L'Arte moderna. 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 2017
- Celant G., *Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965*, Skira, Milano, 2017
- Barrese M., Maraini D. (a cura di), *Artisti sul Tevere. Fra Emilio Villa e Topazia Alliata*, Edizioni Officine Vereia, Roma, 2018
- Archivio Nuvolo (a cura di), *Nuvolo "C'ho da fare". Andare, tornare, sparire... ritornare!*, Petruzzì Editore, Città di Castello, 2019
- Corà B. (a cura di), *Imaginaria. Logiche d'arte in Italia dal 1949*, Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni, Terni, 2019
- Lagonigro P., *Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico*, "Venezia Arti", serie 2, vol. 29, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2020
- Romana Orlando F., *Essere Andy Warhol*, Ali Ribelli Edizioni, Gaeta, 2020

## Articoli di riviste

- AA. VV., *Manifesto Forma 1*, "Forma 1", anno 1, n. 1, Roma, 1947
- Ballocco M., editoriale, "AZ arte d'oggi", a. 1, n. 1, Milano, luglio 1949
- Ballocco M., *Epoche*, "AZ arte d'oggi", a. 1, n. 1, Milano, luglio 1949
- Ballocco M., *Realtà Nuova*, "AZ arte d'oggi", a. 1, n. 2, Milano, novembre 1949
- Ballocco M., *Mostre*, "AZ arte d'oggi", anno 2, n. 6, Milano, marzo 1950
- Alfieri B., *Il Padiglione italiano*, "AZ arte d'oggi", a. 2, n. 8, Milano, giugno-luglio 1950
- Pestalozza L., *Gruppo Origine*, "AZ arte d'oggi", a. 2, n. 9, Milano, novembre 1950
- Ballocco M., *Origine*, "AZ arte d'oggi", a. 2, n. 11, Milano, aprile 1951
- Dorazio P., *Verso una sintesi delle arti plastiche*, "Arti Visive", prima serie, n. 3, dicembre 1952-gennaio 1953
- S.a., *Mostra del museo s. r. guggenheim alla "fondazione origine" di roma*, "Arti Visive", prima serie, n. 4-5, Roma, maggio 1953
- Villa E., *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", prima serie, n. 4-5, maggio 1953
- Villa E., *Ciò che è primitivo*, "Arti Visive", prima serie, n. 4-5, Roma, maggio 1953
- Copertina, "Arti Visive", prima serie, n. 6-7, Roma, gennaio 1954
- Alloway L., *Non-figurative art in England 1953*, "Arti Visive", prima serie, n. 6-7, gennaio 1954
- Fasola R., *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", prima serie, n. 6-7, gennaio 1954
- Villa E., *Sculture di Ettore Colla*, "Arti Visive", prima serie, n. 6-7, gennaio 1954
- Copertina, "Arti Visive", prima serie, n. 8-9, primavera 1954
- Colla E., Villa E., Editoriale, cit., "Arti Visive", seconda serie, n. 1, Roma, novembre 1954
- Villa E., *Indicazioni*, "Arti Visive", seconda serie, n. 1, Roma, novembre 1954
- S.a., *Cronache*, cit., "Arti Visive", seconda serie, n. 3-4, 1955
- S.a., *Pittori e scultori d'oggi*, "Arti Visive", seconda serie, n. 8, Roma, 1958
- Trucchi L., *Mostre Romane. Pasquarosa - Casotti - Buratti - Boglino - Scarpellini - Nuvolo -*

'Cere' di Birolli, "La Fiera Letteraria", Roma, 20 aprile 1958

Crispoliti E., *Difficoltà della critica per Cagli*, cit., "Platea", Roma, 23 aprile 1969

Di Genova G., *Mutazioni e variazioni di Corrado Cagli: Libri d'Arte*, "Paese Sera", Roma, 13 febbraio 1970

Di Donna Gallery (a cura di), comunicato stampa della mostra "Nuvolo and Post-War Materiality 1950-1965", 2017

Maraini T., *Anche l'arte può essere interstellare*, <https://www.artapartofculture.net/2017/06/17/anche-larte-puo-essere-interstellare/>, 2017, consultato il 29/11/2021

Lagonigro P., *Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico*, "Venezia Arti", serie 2, vol. 29, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2020

Mazzacchera A., *Perspectives – Corrado Cagli: Mutations*, <https://brunfineart.com/viewing-room/4-perspectives-corrado-cagli-mutations-curated-by-alberto-mazzacchera/>, 2020, consultato il 13/12/2021

## Sitografia

[www.archivioaccardisanfilippo.it](http://www.archivioaccardisanfilippo.it), sito dell'Archivio Carla Accardi e Antonio Sanfilippo

[www.afrobasaldella.org](http://www.afrobasaldella.org), sito della Fondazione Archivio Afro

[www.archiviocagli.com](http://www.archiviocagli.com), sito dell'Archivio Cagli

[www.archiviocrispolti.it](http://www.archiviocrispolti.it), sito dell'Archivio Enrico Crispolti

[www.archiviomarioballocco.org](http://www.archiviomarioballocco.org), sito dell'Archivio Mario Ballocco

[www.archivionuvolo.it](http://www.archivionuvolo.it), sito dell'Associazione Archivio Nuvolo

[www.capti.it](http://www.capti.it), sito del Progetto Nazionale di durata triennale Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations dove è reperibile la digitalizzazione integrale della rivista "Arti Visive" (1952-1958)

[www.camusac.com](http://www.camusac.com), sito della Fondazione Cassino Museo Arte Contemporanea

[www.didonna.com](http://www.didonna.com), sito della galleria Di Donna Galleries di New York

[www.fondazionearchiviocapogrossi.it](http://www.fondazionearchiviocapogrossi.it), sito della Fondazione Archivio Capogrossi

[www.fondazioneburri.org](http://www.fondazioneburri.org), sito della Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri

[www.fondazionedemarchis.it](http://www.fondazionedemarchis.it), Fondazione Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre - Documenti di arte contemporanea - ONLUS